

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI NAPOLI FEDERICO II
DOTTORATO DI RICERCA IN CONSERVAZIONE DEI BENI
ARCHITETTONICI
XXIV CICLO

Architetture in scena.

Teatri storici in Campania tra XVIII e XX secolo:
conoscenza e nodi critici nel progetto di conservazione

Coordinatore di indirizzo: prof. Arch. Stella Casiello (fino ad ottobre 2010)
prof. ing. Aldo Aveta

Tutor: prof. arch. Valentina Russo

dottoranda: arch. Giovanna Ceniccola

Novembre 2011

Capitolo primo

Introduzione ai temi della ricerca. Evoluzione dei 'generi' e trasformazioni dell'architettura

- 1.1. La delimitazione dell'oggetto di studio: l'ambito geografico e temporale di riferimento
- 1.2. L'architettura del teatro e le influenze dello spettacolo
- 1.3. Lo stato dell'arte. Ambiti tematici e prospettive di conoscenza
- 1.4. L'avvento del cinema e la trasformazione dei teatri

Parte I. Architetture teatrali in Campania

Capitolo secondo

Architetture teatrali in Campania tra XVIII e XX secolo. Un percorso di conoscenza

- 2.1. L'architettura del teatro nella trattatistica storica in ambiente campano
- 2.2. Inventario e catalogazione delle architetture teatrali esistenti nel contesto campano
 - 2.2.1 La provincia di Avellino
 - 2.2.2 La provincia di Benevento
 - 2.2.3 La provincia di Caserta
 - 2.2.4 La provincia di Salerno
 - 2.2.5 La provincia di Napoli
- 2.3. Riflessioni sul patrimonio architettonico teatrale scomparso nelle province campane
- 2.4. Architetture teatrali a rischio: casi-studio
 - 2.4.1 Piedimonte Matese: teatro Mascagni
 - 2.4.2 Angri: cine-teatro Minerva

*Parte II. Dalla conoscenza del territorio
alle problematiche attuali di restauro dell'architettura del teatro*

Capitolo terzo

Scenotecnica e scenografia: la dialettica tra conservazione e innovazione

- 3.1. La scenotecnica storica: componenti e funzionalità
- 3.2. Le esigenze della rappresentazione e la trasformazione della torre scenica
 - 3.2.1. Benevento: teatro Vittorio Emanuele (1990-1994)

Capitolo quarto

Il teatro come cassa armonica: strutture, impianti e questioni acustiche

- 4.1. Materiali e acustica del teatro nella trattatistica storica
- 4.2 Trasformazioni architettoniche, interventi strutturali e qualità acustica

4.2.1 Santa Maria Capua Vetere: teatro Garibaldi (2000)

4.3 Conservazione dell'architettura teatrale e impiantistica. La prevenzione e protezione dagli incendi

4.3.1 Caserta: teatrino di Corte della Reggia (2004)

Allegati

Capitolo quinto

Orientamenti progettuali e prospettive per la trasmissione al futuro di un patrimonio a rischio nel contesto campano

5.1. Riflessioni a margine dei concorsi di progettazione (XIX-XX sec.)

5.2. Nuovi usi e conservazione delle architetture teatrali

5.3. L'istanza psicologica negli esiti progettuali

5.4 La tutela assente di un patrimonio 'debole'

Bibliografia tematica:

- *L'architettura del teatro: il quadro nazionale, storia e interventi*
- *L'architettura del teatro nella trattatistica storica*
- *Architettura teatrale e acustica*
- *Architettura teatrale, macchinaria e scenografia*
- *Architettura teatrale e impiantistica*
- *L'architettura teatrale in Campania. Storia e interventi*
- *Sul 'genere' teatro*

ASBAPSAE Ce-Bn - Archivio corrente della Soprintendenza per i Beni
Architettonici Paesaggistici Storici Artistici ed Etnoantropologici delle
province di Caserta e Benevento

ASBAPSAE Na - Archivio corrente della Soprintendenza per i Beni
Architettonici Paesaggistici Storici Artistici ed Etnoantropologici per Napoli e
provincia.

ACS - Archivio Centrale dello Stato

ASCe - Archivio di Stato di Caserta

ASMS -Archivio storico del Museo del Sannio, Benevento

ASSMCV - Archivio storico del comune di Santa Maria Capua Vetere (Ce)

ApG -Archivio privato studio Giangregorio, Benevento

Una sincera gratitudine devo alla Prof. Valentina Russo per gli innumerevoli apporti critici e culturali, per l'estrema disponibilità al confronto oltre che per i numerosi insegnamenti.

Accanto al tutor, desidero ringraziare l'intero Collegio dei docenti del Dottorato per i continui stimoli e consigli ricevuti durante i tre anni di ricerca.

Ringrazio tutte le persone che a vario titolo ho incontrato nel percorso di ricerca nel territorio campano e che, con la loro disponibilità, hanno contribuito a rendere possibile tale studio.

Un sentito ringraziamento è rivolto, inoltre, a tutti coloro che con le loro competenze specifiche nei vari ambiti disciplinari interessati dalla conservazione delle architetture teatrali, hanno reso possibili riflessioni e confronti: prof. Pier Luigi Ciapparelli, prof. Andrea Maglio, dott.ssa Patrizia Di Maggio, arch. Salvatore Buonomo, ing. Maria Agostiano, prof. Rosario Romano, Paolo Petti, Luigi Lombardi d'Aquino.

INTRODUZIONE AI TEMI DELLA RICERCA. EVOLUZIONE DEI GENERI E TRASFORMAZIONI DELL'ARCHITETTURA

1.1 La delimitazione dell'oggetto di studio: l'ambito geografico e temporale di riferimento

La Campania ha una tradizione teatrale che affonda le sue radici agli inizi del XVI secolo: inizialmente legato alle rappresentazioni sacre allestite nelle chiese, lo spettacolo è poi affiancato da rappresentazioni 'profane' che trovano vita nelle 'stanze' di palazzi nobiliari o nei castelli. Alla fine del XVIII secolo nascono i primi teatri pubblici grazie alla committenza privata, in una situazione di ritardo rispetto al resto d'Italia oltre che di accentramento nel capoluogo campano¹: l'edificio teatrale assume, così, una propria autonomia divenendo anche elemento 'necessario' nella scenografia urbana. E' dalla fine del Settecento e fino alla prima metà del XX secolo che si delinea la 'rete' dei teatri della Campania, composta da architetture che rispondono a differenti esigenze sociali e seguono le necessità dello spettacolo nelle sue trasformazioni - si consideri che lo spettacolo nell'arco di due secoli è notevolmente mutato fino ad arrivare alla negazione dello spazio teatrale - sia dal punto di vista tipologico che compositivo. Anche se inizialmente nel sistema teatrale campano si riscontra un maggiore accentramento di manufatti nella città di Napoli, nell'arco di tempo considerato le architetture si distribuiscono nel territorio regionale diffondendo la cultura teatrale anche nelle province: in tale logica anche il piccolo teatro ubicato nel centro periferico diventa indispensabile testimonianza di un rapporto culturale diffuso e di un contesto da valutarsi nel complesso e non in riferimento al singolo componente. Si definisce, così, un sistema teatrale che tuttora, con molteplici mutamenti in termini di demolizioni, ricostruzioni e nuove costruzioni, possiamo definire il patrimonio storico teatrale della Campania.

La rete dei teatri si compone, quindi, di teatri con 'palchetti' su un impianto planimetrico che trova differenti declinazioni nella pianta ad U, a ferro di cavallo, a campana; a tale tipologia si affiancano i teatri dotati di gallerie al posto dei palchi, o privi delle o delle altre. La letteratura specifica sull'argomento identifica in larga parte i teatri storici con la sale all'italiana, ossia dotate di palchi, escludendo la

¹ P. L. Ciapparelli, *Due secoli di teatri in Campania (1694-1896). Teorie, progetti e realizzazioni*, Electa, Napoli 1999, p. 13.

produzione costruttiva di primo Novecento, con una classificazione dettata da distinzioni temporali e tipologiche². L'edificio teatrale è portatore di valori materiali legati al suo pregio artistico, architettonico e alla sua storia; ma essendo soprattutto luogo di cultura e di aggregazione – considerando le varie declinazioni funzionali che ha assunto nel tempo – oltre che elemento simbolico nella scenografia della città dopo l'Unità d'Italia, diviene *in primis* veicolo di valori non tangibili legati al suo potenziale essere 'monumento' e nell'essere 'tempio laico per eccellenza'³, così come definito da Manfredo Tafuri.

Françoise Choay definisce 'patrimonio storico' «l'accumulazione continua di una molteplicità d'oggetti riuniti dalla comune appartenenza al passato: opere e capolavori delle belle arti e delle arti applicate, lavori e prodotti di tutti i saperi e di tutte le capacità di fare umane»⁴; trasponendo tale concetto al sistema dei teatri, potremmo definire *patrimonio teatrale storico* l'insieme di teatri accomunati dall'appartenere al passato, portatori di valori architettonici, culturali e sociali. Per cui definiremo *storico*, ad esempio, il teatro di San Carlo, il teatro di Bayreuth ed il teatro Mediterraneo di Luigi Piccinato, prodotti da società da cui avvertiamo un distacco, che consideriamo, appunto, passate. I suddetti teatri non sono accomunati dall'essere, dal punto di vista tipologico, simili, ma dall'essere portatori di valori culturali in cui la società si riconosce e che considera meritevoli di conservazione per la trasmissione al futuro, oltre ad essere esempi di pregevole architettura.

Lo 'stato di conservazione' del sistema dei teatri campani mostra gravi deficit nei confronti della conservazione di tali testimonianze 'aventi valore di civiltà': un gran numero si trova in stato d'abbandono, rischia la demolizione o è stato talmente trasformato che i suoi caratteri peculiari sono poco leggibili. A questi si affiancano i teatri restaurati con l'obiettivo di vederne conservata la funzione di luogo di spettacolo equiparando, quindi, la conservazione delle architetture a quella della funzione. Lo stato di conservazione in cui si trova parte del patrimonio teatrale è frutto di numerosi eventi che hanno segnato, più in generale, il patrimonio architettonico - terremoti, guerre, adeguamenti normativi - sia, nello specifico, di evoluzioni e continui aggiornamenti che ha subito lo spettacolo nel suo linguaggio rappresentativo e che hanno avuto diretto riflesso sull'architettura che lo ospita. Nella storia del teatro gioca un ruolo prioritario il suo essere storicamente legato alla

² «Quali sono dunque le caratteristiche che ci permettono di attribuire a un teatro la qualifica di 'storico'? [...] struttura 'a palchetti' la conditio sine qua non per poter parlare di teatro storico. [...] per evitare che la rigidità prammatica di tale approccio conducesse a vistose esclusioni, si è voluto ragionevolmente prendere in considerazione ogni teatro sorto prima del 1925. (l'intento è di non escludere i teatri di primo Seicento)» in S. M. Bondoni, *Il censimento dei teatri storici: problemi di metodo e primi risultati*, in S. Bondoni (a cura di), *Teatri storici in Emilia Romagna* (catalogo della mostra), ed. IBC., Bologna 1982, p. 11.

³ M. Tafuri, *Introduzione*, in M.R. Bigi, *Teatri e scenografie*, TCI, Milano 1973, p. 4.

⁴ F. Choay, *L'allégorie du patrimoine*, Editions du Seuil, Paris, 1988, (trad.it. *L'allegoria del patrimonio*, Officina Edizioni, Roma 1995, p. 4.)

funzione originaria di luogo per lo spettacolo; nella trasformazione dello spettacolo da evento con prioritarie finalità culturali a evento inteso come mezzo per introiti economici, l'edificio teatrale è considerato nella sua veste di 'contenitore' col solo obbligo di soddisfare le esigenze tecniche dell'attività che si svolge al suo interno. Il suo essere 'monumento', per la sua architettura o anche solo per essere memoria storica di una società legata ad un particolare evento o per aver partecipato della vita di una cittadinanza, è posto in secondo piano rispetto ad una sostenibilità economica. Se si considera, inoltre, che dal punto di vista giuridico molti teatri o cinema-teatri sono di proprietà privata, ne deriva un maggior interesse verso il *valore d'uso* che ha il predominio sul *valore storico*. Sebbene esigano un 'antico splendore', i fruitori riconoscono nel teatro, appartenente anche alla più piccola realtà di provincia, un luogo della propria vita sociale oltre che un elemento del contesto urbano: in quest'ottica, la conservazione si pone come imperativo etico al di là delle potenziali pregevoli qualità dell'architettura e si pone come mezzo di trasmissione di un bene che abbia 'valore di civiltà' non escludendo, nel definirlo 'bene', una possibile potenzialità economica.

Fig.1. Aversa (Ce), teatro Cimarosa. Realizzato agli inizi del Novecento, è un esempio dell'integrazione della tipologia ottocentesca del teatro - palchi con impianto a ferro di cavallo - e la sperimentazione di nuove tecnologie essendo realizzato completamente in cemento armato. (foto 2010)



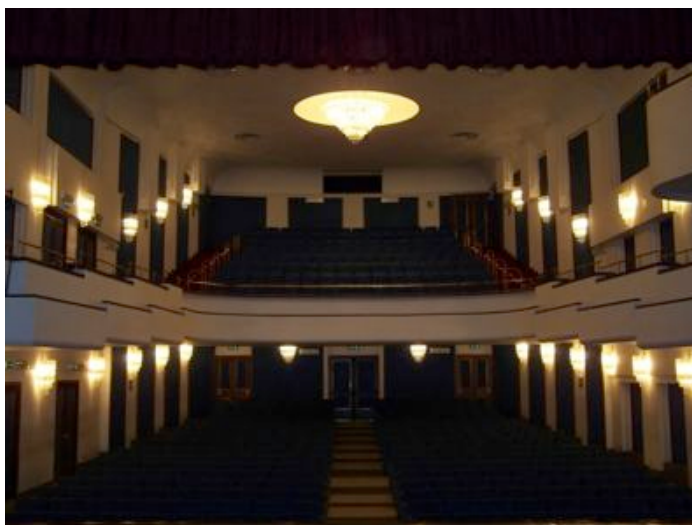
La letteratura tratta dell'argomento dando priorità all'aspetto storiografico e alla trasformazione compositiva e stilistica dell'architettura, privilegiando gli studi sulla sala all'italiana⁵: in tale ottica, all'architettura wagneriana sono dedicati pochissimi studi e riflessioni. Specchio di tale circostanza è proprio il caso campano, dove, escludendo un accurato studio a livello regionale circa il patrimonio teatrale⁶,

⁵ Vedi A. Massin, *Il teatro storico italiano in Veneto, Campania e Sicilia*, ed. Nuova Tavolozza, Palermo 1996.

⁶ P. L. Ciapparelli, *Due secoli di teatri in Campania (1694-1896). Teorie, progetti e realizzazioni*, ed. Electa, Napoli 1999; lo studio segue quello di Benedetto Croce sui teatri di Napoli: B. Croce, *I teatri di Napoli*, sec. XVI-XIX, L. Pierrro, Napoli 1891. Benedetto Croce, concentrando il suo studio all'ambito napoletano, del teatro nelle province scrive: «Ecco un bel tema, che non è stato ancora trattato da nessuno. E non posso trattarlo»

limitato fino alla fine del secolo XIX, l'attenzione è concentrata sui teatri napoletani con particolare attenzione al San Carlo⁷ nella storia e nelle sue architetture. La Campania, rispetto ad altri contesti, si trova in una situazione di ritardo di circa trent'anni⁸, sia dal punto di vista puramente cognitivo che legislativo. In ambito nazionale si nota come, nell'arco di trent'anni siano cambiate anche le esigenze di conoscenza: a dimostrazione di una maggiore consapevolezza dei fattori che compongono l'architettura del teatro e la caratterizzano, se nelle prime esperienze di catalogazione l'attenzione è maggiormente volta alla documentazione del dato storico e al fornire dati quantitativi, nell'ultima esperienza⁹ è stata presa in considerazione anche la valutazione dell'acustica con dati empirici e qualitativi.

Fig.2. Caserta, teatro Comunale. La configurazione attuale è il frutto delle trasformazioni che l'originario teatro settecentesco in legno ha subito in seguito a interventi che ne hanno modificato completamente l'essenza. (foto 2009).



io qui, ma voglio raccogliarne alcune notizie, in servizio di chi vorrà occuparsene»; lo studioso si limita a dare qualche notizia solo in riferimento ai teatri più noti (in B. Croce, op. cit., p. 707).

⁷ Vedi bibliografia: *L'architettura teatrale in Campania. Storia ed interventi*.

⁸ Emilia Romagna: 'Banca dati dei Teatri storici dell'Emilia Romagna' - www.ibc.regione.emilia-romagna.it - (il censimento risale al 1982, con aggiornamento del 1994-1995), L. Bortolotti, *Le stagioni del teatro. Le sedi storiche dello spettacolo in Emilia Romagna*, Grafis, Bologna 1995. Veneto: F. Mancini – M. T. Muraro (a cura di), *I teatri del Veneto*, Corbo e Fiore, Venezia 1985, 5 voll.. Sicilia: A. Mazzamuto, *Teatri di Sicilia*, Palermo, 1989; Toscana: E. Garbero Zorzi – L. Zangheri (a cura di), *I teatri storici della Toscana. Censimento documentario e architettonico*, Pisa e Provincia, Roma 1992, 4 voll., *Guida agli spazi teatrali aperti*, in www.cultura.toscana.it/spettacolo/teatri (sito ufficiale della regione Toscana). Marche: E. Montemurro – T. Maffei (a cura di), *Teatri storici delle Marche*, Nuove Ricerche, Ancona 2000. Umbria: G. Chiuni, *I teatri dell'Umbria*, Electa, Venezia 2002. Puglia: AA.VV., *La rete dei teatri storici di Puglia*, Ed. Salentina, Galatina 2011. Lombardia: (catalogo on line) www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede.

⁹ Catalogazione dei teatri pugliesi: AA.VV., *La rete dei...*, cit.

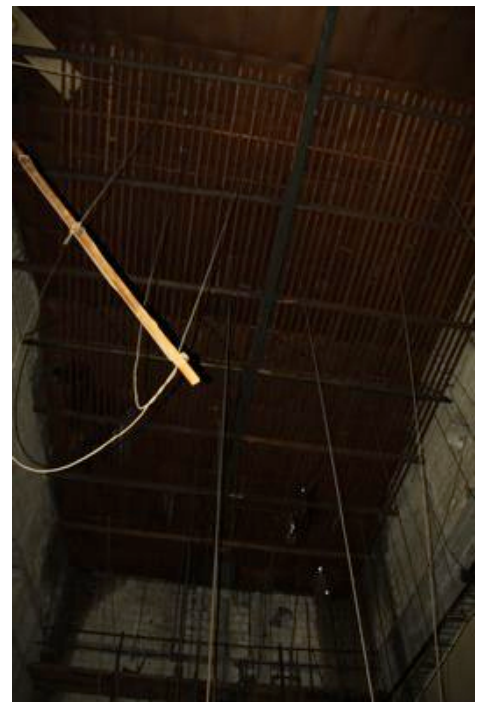
Fig.3. Piedimonte Matese (CE), teatro Mascagni. Inaugurato all'inizio degli anni Trenta, ha svolto maggiormente funzione di cinema. Chiuso negli anni Ottanta per motivi di sicurezza, è ora in corso un progetto che lo destinerà a teatro. (foto 2010).



Fig.4. Torre del Greco (NA), Teatro Iris. Oggetto di trasformazioni incidenti per il cambio di destinazione d'uso da teatro a cinema, è chiuso dagli anni Ottanta e versa in forte stato di degrado.



Fig.5-6. Esempi di elementi componenti la torre scenica. In alto (teatro Garibaldi di S. Maria Capua Vetere) è visibile il sistema della graticcia in cui sono ancora conservati i rocchi per lo scorrimento delle funi, sostituiti funzionalmente dagli argani elettrici visibili sulla destra; a destra (cine-teatro Minerva di Angri) si nota lo stato di abbandono e degrado di cui sono oggetto gli elementi della torre scenica. (foto 2010).



In seguito alle considerazioni fin qui esposte, la ricerca individua come oggetto di studio il sistema dei manufatti architettonici teatrali distribuiti sul territorio regionale campano con esclusione della città di Napoli, con specifica attenzione verso quelli che vedono minacciata la propria conservazione per la trasmissione al futuro per ragioni che possono essere molteplici. La scelta di escludere il capoluogo nasce sia dalla constatazione che la letteratura specifica sul tema, come sopra accennato, ha dedicato molta più attenzione alla conoscenza e alla storia del 'sistema teatrale napoletano' sia dalla consapevolezza che quest'ultimo, soprattutto rispetto al grado di attenzione ad esso prestato, costituisce un sistema autonomo rispetto al restante territorio regionale.

Benchè comunemente identificato nello spazio della sala, il teatro storico è un organismo architettonico complesso che si compone di elementi materiali che, articolandosi tra loro in virtù di specifici rapporti, con componenti immateriali - acustica e visibilità, tra questi – danno vita ad un'architettura che per la sua complessità e gli equilibri sottesi può essere paragonata ad una grande orchestra. Alla sala, intesa come luogo per gli spettatori, si contrappone il palcoscenico, quale luogo per lo spettacolo, unica parte visibile al pubblico del complesso della torre scenica, riconoscibile, all'esterno, per il suo alto volume. Sebbene sia considerata spesso come un 'locale tecnico', la torre scenica è il cuore del teatro, l'elemento essenziale perché un teatro possa essere tale. Se la sala è un'architettura unitaria, che risponde ad un progetto segnato da un linguaggio spesso stilistico, la torre scenica è, invece, un complesso architettonico cui danno vita numerosi elementi quali graticci, passerelle, quinte, argani, più spesso sacrificati negli interventi di progettazione. Negli ultimi dieci anni si legge un rinnovato interesse per l'architettura del teatro¹⁰, sia per la costruzione di nuovi edifici che per il riutilizzo degli esistenti. Tuttavia gli esiti progettuali, guidati troppo spesso dalla logica del 'ritorno all'antico splendore', e

¹⁰ Integrando le informazioni fornite dalla scarna bibliografica a quelle della sitografia specifica in tema d'architettura si è giunti ad un elenco, certamente non esaustivo, degli interventi che hanno interessato architetture teatrali in Italia negli ultimi anni: (si l'anno d'inaugurazione, il nome e la città) 2002: t. Muse, Ancona. 2003: t. Comuanle, Cefalù (PA); t. Duse, Bologna. 2004: t. Comunale, Copparo (FE); t. Italia, Moglia (MN); t. Goldoni, Livorno. 2005: t. Salvini, Pieve di Teco (IM), t. Impavidi, Sarzana (SP); t. di Medole (MN), 2005; t. alla Scala, Milano. 2006: T. Comunale, Altidona (FM); t. Vittoria, Ortona (CH). 2007: t. Sociale, Piangipane (RA), t. Dante, Campo di Bisenzio (FI); t. Sociale, Ostiglia (MN); t. San Ferdinando, Napoli; t. di Lamporecchio (FI). 2009: t. Carignano, Torino; t. Margherita, Bari; t. del Popolo, Castelfiorentino (FI); t. Grassi, Milano; t. Nuovo, Salsomaggiore Terme (PR); t. del Popolo, Gallarate (VA); t. dei rinnovati, Siena. 2010: t. Persiani, Recanati; t. Comunale Ebe Stignani, Imola; t. dell'Accademia di Belle Arti, Napoli; t. Garibaldi, Palermo; teatrino di Corte di Palazzo Reale, Napoli; teatro di San Carlo, Napoli. 2011: t. di Badia Polesine; t. Frascini, Pavia; t. Giordano, Foggia; t. Comunale, Siracusa; t. Pergolesi, Jesi; t. Milanollo, Savignano (CN). Ai teatri restaurati si aggiungono quelli in cui i lavori non sono ancora in corso.

dell'ammodernamento ad ogni costo inducono a riflettere su quelli che possano essere i nodi critici da affrontare nel progetto di conservazione di un'architettura teatrale: obiettivo nel presente studio diviene, dunque, quello di analizzare e comprendere il teatro storico nella dialettica tra necessità normative, d'innovazione scenografica e tecnologica, strutturale ed istanze conservative.

1.2 L'architettura del teatro e le influenze dello spettacolo

Tra il Settecento e l'Ottocento sono costruiti la maggior parte degli edifici comunemente definiti 'teatri storici', identificati nella sala all'italiana con i suoi caratterizzanti palchi (cfr. 1.1). Tale peculiarità dell'architettura trova origine nel processo evolutivo del teatro inteso come 'genere', come disciplina della produzione e realizzazione di opere, con particolare riferimento al teatro moderno e alle sue esigenze di spettacolo, a cui si affianca un cambiamento del ruolo del teatro nella società.

Il periodo medievale, caratterizzato da celebrazioni di carattere estemporaneo, con attori dilettanti ed una messa in scena provvisoria¹¹ è privo di un edificio teatrale; dal punto di vista letterario, a differenza del dramma classico tendente all'unitarietà, il dramma medievale mira a terminare il ciclo della storia sacra, per cui il palcoscenico «non rappresenta un luogo, rappresenta l'Universo. Cioè una quantità di luoghi [...] offrendoli tutti simultaneamente allo sguardo dello spettatore»¹²; nel frattempo comincia a materializzarsi un 'pezzo' di quella che sarà l'architettura del teatro.

Nel Rinascimento la prospettiva tenderà ad unificare visivamente la scena; essendo un teatro che trova il suo fondamento nell'ideale classico, l'apparenza della messa in scena, insieme all'accuratezza della recitazione, è un elemento sostanziale. Attenta all'estetica e meno al contenuto, la prima rappresentazione umanistica individua una separazione tra gli attori dividendo l'erudito, legato al testo classico, dall'attore che trasforma il dramma in un'improvvisazione, personalizzando la scena e cominciando ad esprimere i valori della propria cultura. E' proprio in questo periodo che il dramma è affiancato alla musica dando vita al *melodramma*¹³, a quel genere teatrale che troverà la sua massima diffusione nel teatro moderno.

Nello stesso periodo la rappresentazione è uno spettacolo d'*élite*, destinato ai nobili cortigiani, per cui il luogo dello spettacolo è soprattutto il palazzo di corte, il

¹¹ L. Benevolo, *Breve storia degli edifici teatrali*, in P. Carbonara, *Architettura pratica*, UTET, Torino 1965, vol. III, tomo I, p. 299.

¹² S. D'Amico, *Storia del teatro drammatico*, Rizzoli, Roma 1939, vol. I, p. 312.

¹³ Il melodramma inteso come «spettacolo di musica, canto e visione» nasce alla fine del Cinquecento ad opera della Camerata de' Bardi. (F. Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Laterza, Bari 1992, p. 24).

che rallenta l'affermarsi di un edificio specifico¹⁴ favorendo adattamenti di sale o la realizzazione di strutture temporanee. L'adattamento di saloni a sale teatrali si attiva semplicemente inscrevendo all'interno delle stesse – generalmente di forma rettangolare – una serie di gradonate¹⁵. La scelta di strutture provvisorie, inoltre, è avvalorata anche dalla commistione di differenti forme di spettacolo specifiche del primo Rinascimento che richiedono di rispondere ad esigenze funzionali sempre differenti: se la 'moderna' commedia richiede una separazione di luoghi tra rappresentazione e pubblico, altre forme di spettacolo, come la festa, invece, richiedono «una più fluida e dinamica compenetrazione dei due spazi, prossima alla promiscuità spettatori-attori del dramma medievale»¹⁶. Nel riferirsi al teatro classico, gli umanisti del Rinascimento, con la costruzione di edifici provvisori, tendono a riproporre l'edificio teatrale, non rifacendosi ai resti dei teatri antichi, quanto piuttosto all'idea di teatro presentata da Vitruvio nel suo *Trattato*¹⁷. Il *Trattato*¹⁸, nelle sue diverse edizioni, ha avuto differenti illustratori che hanno interpretato più o meno liberamente le sue indicazioni in riferimento l'architettura del teatro¹⁹; Cesariano, ad esempio, propone un edificio a torre in cui propone una gradinata 'ad anfiteatro', limitando lo stesso con due ordini di arcate in cui disegna anche il pubblico ed in cui, quindi, possiamo leggere un'origine dei successivi palchi del teatro all'italiana (fig. 10); l'interpretazione di Barbaro, invece, resta più legata all'idea di teatro antico proponendo la contrapposizione scena-gradinata.

¹⁴ Accanto al teatro d'élite si sviluppa anche un filone di teatro 'popolare', come la commedia dell'arte che, tuttavia, non darà alcun contributo alla definizione dell'edificio teatrale (A. Pinelli, *I teatri. Lo spazio dello spettacolo dal teatro umanistico al teatro dell'opera*, Sansoni, Firenze 1973, p. 4).

¹⁵ L. Benevenolo, *op. cit.*, p. 324.

¹⁶ A. Pinelli, *op. cit.*, p. 5.

¹⁷ L. Benevenolo, *op. cit.*, p. 309.

¹⁸ Marco Vitruvio Pollione tratta dell'architettura del teatro nel V libro del suo trattato *De Architectura* suddividendo l'argomento nei seguenti capitoli: Del Teatro e della sua situazione; Dell'armonia; De vasi del teatro; Della maniera di formare la pianta del teatro; Del portico e delle altre parti del teatro; Delle tre specie di Scene, e de' Teatri Greci; De porticati e de passaggi dietro la scena.

¹⁹ «Della maniera di formare la pianta del Teatro. La forma poi del teatro si dee fare in questo modo. Determinata che sia la grandezza della cavea, e stabilito il centro nel mezzo, vi si descriva intorno la circonferenza, dentro la quale si delineeranno quattro triangoli equilateri ed equidistanti coi loro vertici, i quali tocchino la circonferenza del circolo descritto; [...]. Di uno di codesti triangoli si prenda quel lato che sarà più prossimo alla Scena, in quel luogo ove taglia la circonferenza del circolo, ed ivi appunto si stabilisca la fronte della detta scena. E dal centro di esso circolo si conduca una linea parallela a codesta fronte, la quale separi il palco dal proscenio dall'area dell'orchestra. In cotal guisa il palco riuscirà più vasto che non è quello de' Greci: poichè tutti gli attori presso i Romani agiscono sulla scena; e nell'orchestra sono i luoghi destinati pei sedili de' Senatori: l'altezza poi di questo palco non sia maggiore di piedi cinque, acciò quelli che siedono nell'orchestra possano ravvisare i gesti di tutti gli attori. I Cunei, ove siedono gli spettatori nel teatro, siano in questa guisa compartiti, cioè: che gli angoli de' triangoli, i quali toccano la linea della circonferenza, servano a dirigere le scalinate che s'innalzano frammezzo i cunei, fino alla prima recinzione: al di sopra poi le scalinate, poste in modo alternativo, faran sì che il mezzo de' cunei superiori corrisponda alle scalinate inferiori. Queste scalinate saranno al basso in numero di sette, ed i rimanenti cinque punti della periferia distribuiranno l'ordine della scena: il cui punto di mezzo debba aere in faccia la porta reale: i due punti da destra e da sinistra additeranno il luogo alle porte delle foresterie; e gli ultimi due riguarderanno i passaggi che sono sulle cantonate. I gradi poi, ove siedono gli spettatori non siano alti meno di venti diti, né più di ventidue; e la larghezza de' medesimi non sia oltre i due piedi e mezzo, né meno di due. [...]», in M.V. Pollione, *Dell'Architettura*, a cura di C. Amati, Pirola, Milano 1829, tomo I, pp. 136-137.

Esempi di teatri provvisori sono presenti nelle corti di Ferrara e Mantova, sulla piazza del Campidoglio (1513) in occasione delle celebrazioni cittadine di Giuliano e Lorenzo dei Medici²⁰, mentre l'anno successivo Raffaello progetta un teatro per Leone X a Castel Sant'Angelo (1514)²¹.

Se lo spazio destinato al pubblico trova la sua configurazione combinando l'articolazione del precedente teatro antico alle esigenze dell'essere destinato ad un ambiente chiuso, la scena subisce forti cambiamenti con l'avvento della prospettiva che induce lo spettatore a modificare la percezione dello spazio della rappresentazione.

Con Sebastiano Serlio, nel secondo libro sulla Prospettiva del suo Trattato²², sono definiti i concetti di scena comica, tragica e satirica, accompagnate da altrettante illustrazioni. Serlio, dedicando una maggiore attenzione alle questioni di visibilità e di composizione della scena, non manca di dare indicazioni sulla progettazione della sala ponendo attenzione alla fruibilità della stessa da parte degli spettatori e, soprattutto, alla distinzione tra classi sociali²³; inoltre, dedica una sezione alle modalità con cui ottenere 'effetti speciali', argomenti che saranno riproposti ed ampliati da Niccolò Sabbatini nel secolo successivo.

Passi d'avvicinamento a quello che è il teatro 'moderno' caratterizzato cioè dalla presenza dei palchi, sono compiuti prima da Palladio nella progettazione del teatro Olimpico di Vicenza (1580) e quindi da Gian Battista Aleotti nella realizzazione del teatro Farnese di Parma (1618-1619).

L'Accademia Olimpica incarica Andrea Palladio, anch'egli sso accademico, di progettare un teatro all'interno dell'area dismessa delle prigioni comunali a Vicenza. Nonostante i limiti materiali imposti dall'area, Palladio riesce a rendere concreta la propria idea di teatro che aveva maturato soprattutto durante il soggiorno a Roma (Fig.7): non potendo inscrivere nello spazio a disposizione un semicerchio, Palladio si adatta allo stesso disegnando una semiellisse con una pendenza molto accentuata per cui il pubblico, come nel teatro antico, è su una cavea su gradoni (quattordici) ricoperti di legno, alle cui spalle è realizzato un colonnato sormontato da una sorta di loggia dotata di finestre da cui entra la luce. La fossa d'orchestra separa la cavea dal proscenio, il luogo dello spettacolo, su cui si erge la maestosa *frons scenae* opera di Vincenzo Scamozzi che ha portato a termine il progetto di Palladio, morto qualche mese prima dell'inizio dei lavori, lasciando irrisolta anche la questione della copertura. La scenografia diviene il luogo dell'incontro tra la componente d'ispirazione classicista che propone una parete che simula un duplice ordine

²⁰ L. Benevolo, *op. cit.*, p. 326.

²¹ *Ivi*, p. 312.

²² S. Serlio, *Trattato d'architettura et prospettiva*, a cura di D. Scamozzi, appresso G. de Franceschi, Venezia 1619.

²³ *Ivi*, libro II, p. 44.

architettonico, così come nei teatri antichi, e la componente umanistica che si impone con l'uso della prospettiva²⁴.

Segue il teatro di Sabbioneta (fig.8), voluto da Vespasiano Gonzaga e progettato da Vincenzo Scamozzi. Sulla scia del teatro Olimpico, si realizza un teatro su gradonate disposte a mo' di campana, contrapposte, ma non divise da alcun elemento architettonico, alla scena prospettica tridimensionale, percepibile come un'applicazione quest'ultima dell'idea serliana di scenografia perdendo la *scenae frons* del teatro antico²⁵.

Gian Battista Aleotti nella progettazione del teatro Farnese (fig.9) introduce un ulteriore elemento che contraddistinguerà il teatro all'italiana: l'arcoscenico, ossia l'elemento architettonico di separazione tra la sala del pubblico ed il palcoscenico (che in seguito sarà affiancato dal sipario). Realizzato anch'esso all'interno di una sala di un edificio preesistente, quindi compone lo spazio dedicato agli spettatori su una gradonata coronata da un doppio ordine d'arcate, impiantato su un semicerchio con i bracci allungati; lo spazio per la scena, di eguali dimensioni rispetto al primo è dotato di una scena prospettica integrata con numerose attrezzature di scena. Se l'arcoscenico, ponendosi tra platea e area della scena - che nel tempo prenderà il nome di 'torre scenica' - sancisce la separazione tra il reale e l'illusorio, tra pubblico e attore, l'area della scena con la sua imponenza materiale, definisce il suo ruolo centrale all'interno del nascente edificio teatrale.

Momento significativo per la storia del teatro è l'apertura, nel 1637, a Venezia, del primo teatro pubblico²⁶ - il teatro di S. Cassiano - che sancisce l'ingresso dell'ideologia dell'impresa nel settore dello spettacolo e dopo cui il teatro non sarà più destinato solo alle *élite* nobiliari, ma alla massa, per cui dovrà rispondere, con la sua composizione architettonica, a nuove esigenze di fruizione.

La prima necessità è la separazione delle diverse classi sociali: si individuano due 'luoghi' per gli spettatori, la platea per i popolani e le logge per i notabili; le famiglie nobili, abituate a fruire dello spettacolo 'in privato' o in compagnia di persone che essi consideravano della stessa classe sociale, esigono di conservare questo loro costume (si consideri che i palchi erano anche di proprietà privata o in fitto) da cui ne deriva la necessità di dividere le logge in tante nicchie (i palchi). Inoltre gli spettacoli, divenendo ciclici, bisognano di un palcoscenico non provvisorio ma dotato di attrezzature sceniche appropriate.

²⁴ M. E. Avagnina, *Il teatro Olimpico*, Marsilio, Venezia 2005.

²⁵ Per approfondimenti sul teatro di Sabbioneta: A. Paolucci - U. Maffezzoli, *Sabbioneta. Il teatro all'antica*, Il Bulino, Modena 1993; U. Polazzo, *Teatro di Sabbioneta*, in "L'architettura, cronache e storia", n.5, 1956; G. Ricci, *Teatri d'Italia dalla Magna Grecia all'Ottocento*, Mamoli s.p.a., Milano 1971, pp. 98-104; L. Magagnato, *Teatri italiani del Cinquecento*, N. Pozza, Venezia 1954, pp. 78-80.

²⁶ F. Cruciani, *op. cit.*, p. 25.

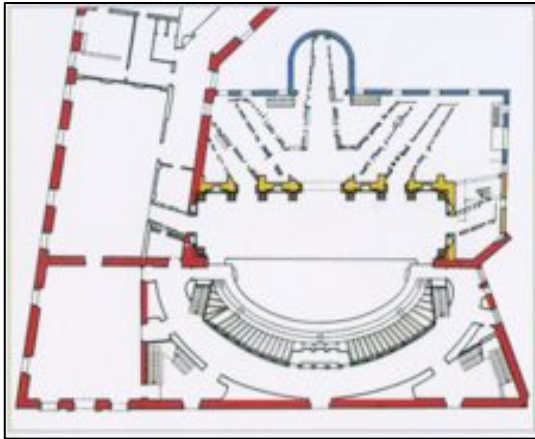


Fig.7. Vicenza, teatro Olimpico. In rosso è segnato il perimetro dell'edificio esistente, in giallo il progetto di Palladio, insieme alla gradonata, ed in blu quello di Vincenzo Scamozzi. (M. E. Avagnina, *Il teatro*, cit., p. 24)

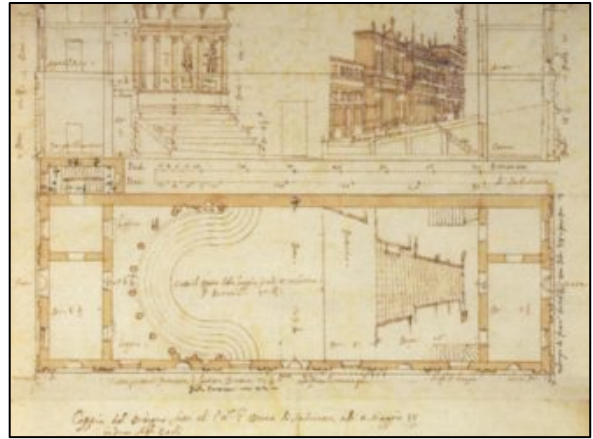


Fig.8. Teatro di Sabbioneta. Disegno preparatorio per il teatro di Sabbioneta di Vincenzo Scamozzi. (A. Paolucci - U. Maffezzoli, *Sabbioneta*, cit, p. 13)

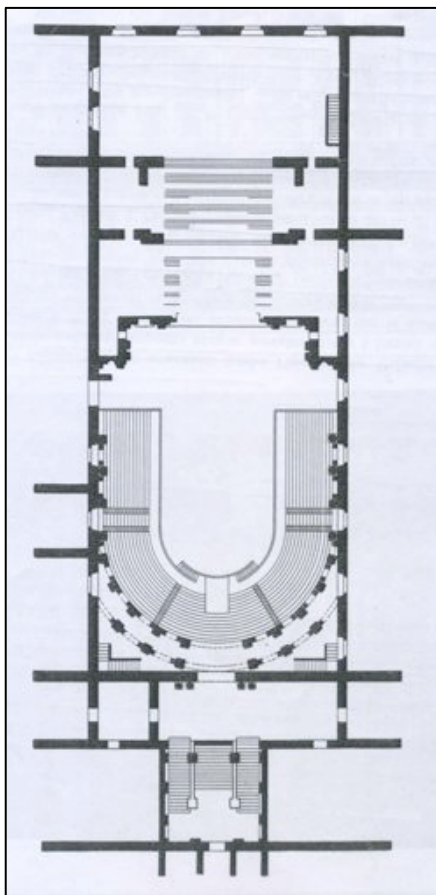


Fig.9. Parma, teatro Farnese.

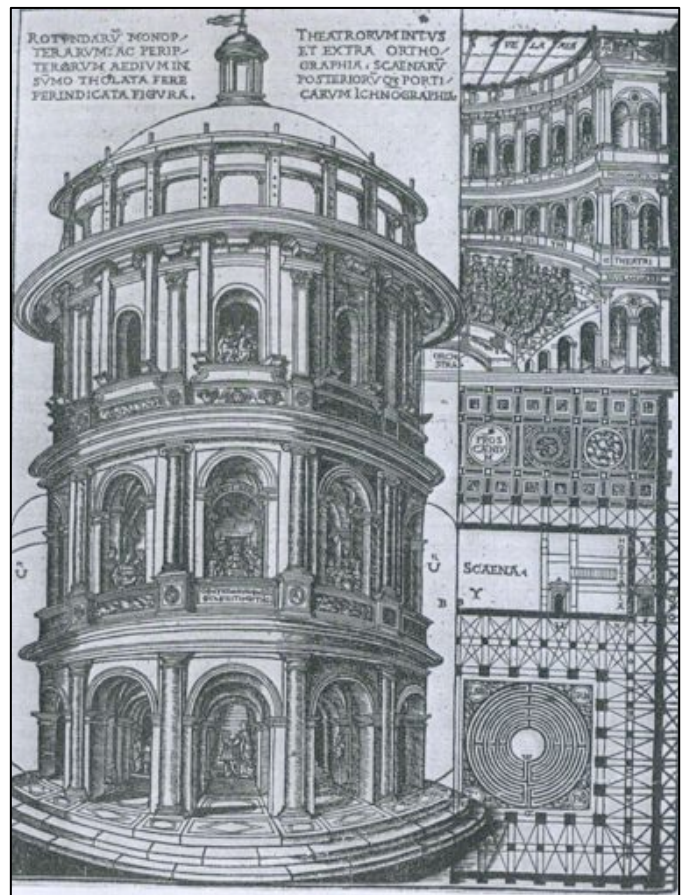


Fig.10. Teatro Moderno secondo l'interpretazione di Cesariano della descrizione di Vitruvio.

Da questo momento in poi, quindi, la cosiddetta sala 'all'italiana', ha ben definiti i suoi elementi compositivi: una sala dotata di più ordini di palchi, un arcoscenico che la separa dal volume della torre scenica, ossia il luogo dello spettacolo. Le variazioni, oltre che dal punto di vista linguistico, saranno a carico dell'impianto planimetrico della sala per il quale si sperimentano diverse soluzioni al fine di ottenere la migliore visibilità ed acustica, caratteristiche fondamentali per la miglior fruizione del teatro, oltre che per ottimizzarne la capienza (cfr. 2.1). Le suddette sperimentazioni sono ben visibili nelle trasformazioni che subirà nel tempo il teatro Tor di Nona di Roma che, nel corso di due secoli, subisce ben tre ricostruzioni (Fig.11,12,13). Poco utilizzata in Italia è la soluzione della pianta ad U allargata (fig.14) che trova scarsa diffusione per il limitato numero di posti che mette a disposizione.

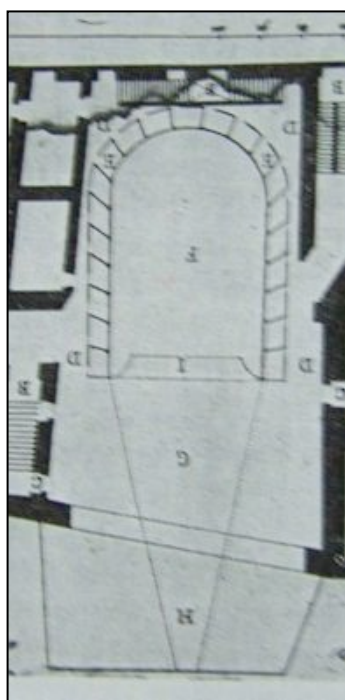


Fig.11. Roma, teatro Tor di Nona, pianta del primo teatro: pianta ad U, ottenuta partendo dall'impianto classico a semicerchio prolungando con due tratti rettilinei col fine di aumentare i posti a sedere (L. Benevolo, *Breve storia*, cit., p. 327.)

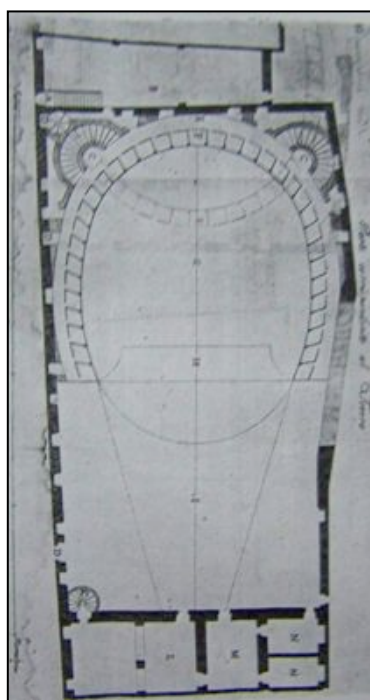


Fig.12. Roma, teatro Tor di Nona, pianta del secondo teatro: su progetto probabile di Carlo Fontana, la pianta propone un impianto a ferro di cavallo; si nota la tendenza ad occupare il massimo dello spazio spingendo il limite della sala in prossimità delle murature confinanti lasciando poco spazio ai servizi (L. Benevolo, *Breve storia*, cit., p. 328.)

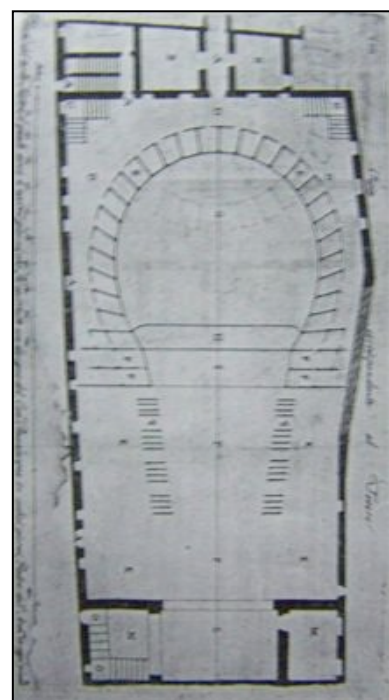


Fig.13. Roma, teatro Tor di Nona, pianta del terzo teatro: realizzato dopo pochi anni dal precedente, conserva l'impianto a ferro di cavallo ma si limita nella creazione di palchi concedendo maggiore attenzione alle questioni di visibilità (L. Benevolo, *Breve storia*, cit., p.328.)

Il teatro all'italiana trova la sua massima diffusione a partire dalla metà del XVIII secolo in poi; i palchi si dispongono in tre o cinque ordini, raramente in due o sei,

dove ogni livello può contenerne fino a trenta in base alle dimensioni complessive del teatro. Il palco è un vano trapezoidale o rettangolare con un lato aperto e protetto da un parapetto variamente realizzato, separato dal palco adiacente da un tramezzo radiale rispetto alla parete di fondo e convergente verso un fuoco ideale posto sul palcoscenico (che a volte può raggiungere il livello del palco superiore, altre volte è parziale) con un ingresso indipendente su un corridoio di collegamento con lo scalone principale o direttamente con l'atrio. Per la loro posizione si distinguono, inoltre, i palchi di proscenio, il palco reale ed il loggione: i primi sono situati a ridosso del proscenio; il palco reale è posto di fronte al palcoscenico ed occupa, in genere, il secondo ed il terzo ordine in altezza ed almeno due palchi in larghezza; il loggione è l'ultimo ordine in cui non vi sono tramezzi di separazione tra i posti disposti su più file o su gradinate; il primo ordine di palchi è posto ad un livello leggermente superiore rispetto al livello della platea (fig.15).

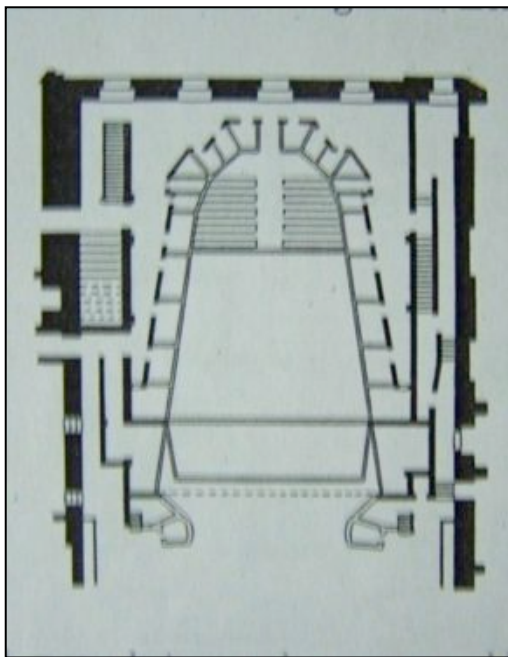


Fig.14. Parigi, teatro del Palais Royal. Impianto planimetrico ad U allargato, in Italia poco utilizzato che cerca di contemplare le esigenze della capienza con quelle della visibilità. (L. Benevolo, *Breve storia*, cit., p. 330).



Fig.15. Napoli, teatro di San Carlo. Interno della sala; sono visibili i cinque ordini di palchi ed il loggione; si notano, inoltre, i palchi di proscenio, realizzati nello spessore dell'arcoscenico, attualmente adibiti ai palchi di proscenio adibiti a locali tecnici. (foto 2009)

Un plafond, variamente realizzato in tela dipinta o in stucco (fig.17) su un supporto ligneo costituito da un'incannucciata, conclude la sala nel suo sviluppo verticale e la separa dal sottotetto, utilizzato, nei grandi teatri, come laboratorio per le scene, per il facile collegamento con la torre scenica.

Fig. 16. Mantova, teatro Bibiena. Inaugurato nel 1769, è uno dei primi esempi di sala all'italiana ; il teatro è stato progettato da Antonio Bibiena con struttura in muratura, per limitare il danno di eventuali incendi, ma con apparati decorativi in legno dipinti a simulare la pietra.(foto 2010)



Fig.17. Mantova, Teatro Bibiena. Plafond che ricopre la sala dipinto a simulare un ulteriore livello; dallo stesso è evidente l'impianto a campana del teatro. (foto 2010)



Fig.18. Napoli, teatro di San Carlo. Si noti la torre scenica come il volume emergente. (foto 2010)



La torre scenica si delinea come il luogo dello spettacolo, l'elemento che, all'esterno, emerge volumetricamente e che ospita tutta la macchina scenica (fig.18). All'interno della sala si percepisce solo il livello del palcoscenico che si integra con il sottopalco, ove sono posizionate parte delle macchinerie o è destinato alla funzione di deposito, e il sovropalco che accoglie le scene nel loro mutare. La fossa dell'orchestra, inoltre, separa la platea dalla torre scenica, localizzata a livello del piano della platea o poco più in basso, comunque visibile allo spettatore.

All'esterno il teatro ottocentesco è contraddistinto da un porticato per la sosta delle carrozze che trova le sue varie declinazioni nei differenti progetti (fig.9); attraverso una scala si giunge all'atrio intorno al quale sono dislocate la biglietteria, il foyer, il salotto d'attesa e l'ingresso alla sala e ai palchi tramite scale e corridoi che corrono lungo il perimetro della sala stessa. Alternativa al portico è la realizzazione di un doppio ordine con tre ingressi che danno accesso all'atrio da cui si sviluppa la stessa distribuzione funzionale di cui sopra (fig.20).

Dalla metà dell'Ottocento in poi il teatro all'italiana lascia il passo all'idea di teatro elaborata da Richard Wagner, che è messa in opera nel teatro di Festspielhaus di Bayreuth (fig.23), anello di congiunzione tra l'architettura teatrale del passato e quella del teatro contemporaneo²⁷, progettato da Bruckwald e Semper nel 1871²⁸. Il teatro sette-ottocentesco, espressione spesso di una società individualista e poco omogenea, aveva trasferito nella sala dello spettacolo le stesse convenzioni che regolano i rapporti sociali attraverso rigide separazioni degli spettatori in discendenza dalla classe sociale d'appartenenza. Nell'ideologia wagneriana, invece, il pubblico deve essere disposto su un solo ordine, abolendo i palchi e ponendo fine al privilegio dei 'palchettisti'²⁹, che del palco facevano un proprio salotto³⁰ (fig.24). Allo

²⁷ P. Bignami, *Contro, lontano, verso il teatro: percorsi dell'architettura*, in R. Alonge- G. Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Il grande teatro borghese, Settecento-Ottocento*, Einaudi, Milano 2000, vol II, p. 996.

²⁸ Wagner espone la sua concezione di teatro nello scritto *L'ideale di Bayreuth*: «l'idea è rendere invisibile il focolaio tecnico della musica, l'orchestra, [...] in una rappresentazione drammatica si tratta [...] appunto di indirizzare la vista stessa all'attenta percezione di un'immagine, il ché può accadere soltanto deviando completamente l'organo visivo dalla percezione di ogni realtà che vi si frapponga, com'è quella dell'apparato tecnico evocatore dell'immagine» [...] il pubblico viene disposto in «una serie di sedie uniformemente ascendente, il cui termine dell'altezza deve essere fissato da niente altro che dalla possibilità di vedere distintamente il quadro scenico.» in F. Perrelli, *Storia della scenografia. Dall'antichità al Novecento*, Carocci, Roma 2002, pp. 148-149.

²⁹ E. Povoledo, s.v. «Teatro» in S. D'Amico - L. Squarzina (a cura di), *Enciclopedia dello spettacolo*, Casa Ed. Le maschere, Roma 1962, vol. IX, pag.771.

³⁰ La descrizione di Fabio Colonna di Stigliano ben rende l'idea della 'vita' che si svolgeva nei palchi dei teatri napoletani: «In Napoli nei teatri si faceva un po' di tutto. Vi si davano appuntamenti, vi si tenevano conversazioni, vi si pigliavano rinfreschi e gelati e vi si cenava magari. Quando lo spettacolo era poco attraente si finiva in certi palchi per por mano alle carte da gioco. Le dame si facevan fare la corte e giungevano al teatro accompagnate dai loro cavalieri serventi, seguite da paggi e valletti. Si prestava attenzione solo a qualche arietta o a qualche artista favorito; gli uomini correvan su e giù a far visite pei palchi, e qualcuno dormiva» in F. Colonna di Stigliano, *Napoli d'altri tempi: quadri e figure*, Ricciardi, Napoli 1911, da AA.VV., *Il San Carlo e i teatri della Campania*, Pierro, Napoli 1997, p. 139.

stesso tempo, continuando nell'ideale umanistico, crea un'ulteriore cesura tra reale e illusione ponendo tra la sala ed il palcoscenico il 'golfo mistico', una «buca tra il palcoscenico e la platea» le cui prima file vengono arretrate³¹. Il termine 'mistico' allude proprio alla suddetta separazione: in esso è affossata l'orchestra che, con il suono, contribuisce a creare l'atmosfera di mistero, mentre è nascosta per non distogliere l'attenzione dello spettatore dall'azione scenica³². Nel teatro wagneriano, quindi, agli spettatori è dedicata una gradinata limitata dal golfo mistico che li separa dalla scena dove, secondo Wagner, si crea un'atmosfera di sogno che accompagna la percezione dello spettacolo che si svolge sul palcoscenico, coadiuvata anche dall'imposizione del buio in sala³³.



Fig.19. Benevento, Teatro V. Emanuele. Facciata principale in cui si nota il portico per la sosta delle carrozze; progetto di P. Francesconi di metà Ottocento. (foto 2009)



Fig.20. Bergamo, teatro Donizetti. Facciata principale con tre ingressi e ingressi laterali per le carrozze porticati.. (foto 2010)

³¹ F. Perrelli, *op. cit.*, p. 148.

³² R. Alonge- G. Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro*, cit., p. 935.

³³ *Ivi.*, p. 996.

La soluzione, individuata da Wagner nel teatro di Bayreuth, della gradonata con forte pendenza è usata molto poco nelle costruzioni realizzate in seguito: ad essa sono preferite gradonate che si sovrappongono alla platea, costituendo una o più gallerie (fig.16-17).

Alle ideologie di Wagner sono riferibili i suggerimenti di Daniele Donghi nel suo *Manuale dell'architetto*³⁴, dove, in riferimento ad un nuovo edificio teatrale da lui stesso progettato a Torino, scrive che il suo obiettivo è realizzare

un teatro popolare, ma non volendo rinunciare del tutto ai palchi, né volendo introdurre novità, che non sarebbero state bene accolte, si è data alla sala la solita forma a ferro di cavallo, e la si è composta di platea con barcacce, di un ordine di palchi e di due gallerie ad anfiteatro.

Con riferimento ad un teatro per tutti, che elimini la distinzione imposta delle classi sociali nel teatro all'italiana, appare centrale il ruolo del fruitore del teatro, sia esso spettatore o 'uomo di spettacolo', nella definizione del carattere dell'architettura, sottolineando il suo forte valore sociale. I suggerimenti di Donghi, tuttavia, vengono poco applicati³⁵ e la novità, come già detto, è la progettazione di gallerie in sostituzione dei palchi.

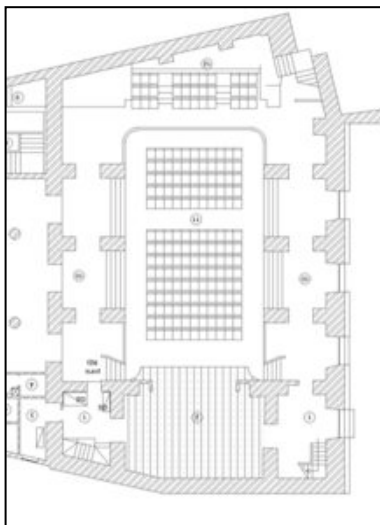


Fig.21-22. Benevento, teatro De Simone. Interno della sala dall'impianto ad U, in stile liberty. Il teatro è stato inaugurato nel 1934. (pianta: A.p.M./foto 2010)

³⁴ D. Donghi, *Manuale dell'architetto*, vol II, UTET, Torino 1925, pp. 577/578.

³⁵ In Campania possiamo individuare una variante alla sua idea nel teatro Ricciardi di Capua, ove, durante lavori di ammodernamento, sono introdotti due ordini di gallerie al posto dei palchi (cfr. scheda n.6)

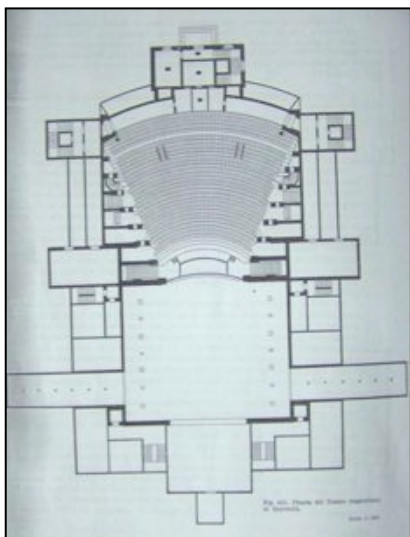


Fig.23. Teatro di Bayreuth, pianta.
(L. Benevolo, *Breve storia*, cit., p. 341.)



Fig.24. G.B. Thomas, *Palchi di un teatro italiano*, (incisione), in M.C. Forlani, *Musica e Architettura. Note per la progettazione di spazi per lo spettacolo*, Gangemi editore, Roma 1998.

Rispetto agli approdi cui si giunge con la progettazione del nuovo, gli interventi sull'esistente tra le due guerre sono maggiormente concentrati sull'aggiornamento nel campo delle strutture, degli impianti e soprattutto sulla scenotecnica³⁶. L'impulso ad 'ammodernare' la scenotecnica è indotto anche dai fruitori diretti il teatro, gli attori, musicisti, direttori d'orchestra, registi che lamentano l'inadeguatezza delle torri sceniche: emblematico è l'atteggiamento di Arturo Toscanini che aveva lasciato il teatro alla Scala di Milano nel 1903 ponendo come condizione per il suo ritorno la creazione della fossa per l'orchestra, effettivamente realizzata³⁷.

Dal punto di vista teorico le riflessioni sono incentivate dai numerosi interventi a carico dei teatri delle principali città italiane, in particolare per il 'rimodernamento'³⁸ del teatro alla Scala e per il concorso di ricostruzione del teatro Regio di Torino in seguito all'incendio del 1936³⁹. Nelle pagine di *Rassegna di Architettura*, che dedica alcuni numeri alla questione del rimodernamento dei teatri, Eugenio Faludi espone la propria tesi sul 'rimodernare' un teatro nel trattare di interventi realizzati su alcuni teatri milanesi:

³⁶ A. Martini, *Teatri e teatri d'opera in Italia tra le due guerre mondiali. Modelli, protagonisti, progetti*, in *Architettura dell'eclittismo*, cit., p. 322.

³⁷ *Ivi*, p. 325.

³⁸ Sul tema dell'"ammodernamento" dei teatri: C. Albertini, *Il rinnovamento del teatro alla Scala di Milano*, Stucchi e Ceretti, Milano 1921; *Ricostruzione del Teatro Alfieri in Torino*, in «L'architettura italiana: periodico mensile di costruzione e architettura pratica», n.3/1929, pp. 29-33; *Ricostruzione del Teatro Alfieri in Torino*, in «L'architettura italiana: periodico mensile di costruzione e architettura pratica», n.3/1929, pp. 29-33; M. Folina, *Il rinnovamento del Teatro di San Carlo*, Stab. Barca, Napoli 1929; D. Ortensi, *Un teatro rinnovato a Roma: l'Eliseo*, in «Edilizia moderna», n.27-28/1938, p.4-11; *La ricostruzione del Teatro Filarmonico di Verona*, in «Metron: rivista internazionale d'architettura», n.31/32, 1949, p. 56-59; *Il rinnovamento del Teatro Quirino a Roma*, in «Edilizia moderna», n.17/1935, pp. 22-25; L. Secchi, *Come ho ricostruito La Scala*, in «Edilizia moderna», a. 21, n.44/1950, pp. 55-64.

³⁹ Sul dibattito: «Rassegna d'architettura», 1939-1940.

Rimodernare un teatro antico significa proporsi di creare un ambiente nuovo che soddisfi alle esigenze ed ai criteri d'oggi, attuare, per la sala, il principio fondamentale del teatro moderno che vuole soppressa ogni separazione sociale e il teatro di masse⁴⁰.

Di qualche anno successivo è lo scritto di Antonio Cassi Ramelli in riferimento alle esigenze dello spettacolo e ai deficit dei teatri:

Questa della tirannia e della insufficienza corrente dei nostri palcoscenici non può che tornare di danno al necessario incremento della regia e della scenografia moderna⁴¹.

Incitazione al cambiamento, al teatro di massa, all'ammodernamento, supportata anche dal regime del ventennio fascista, traspare anche dagli interventi al Convegno di Lettere del 1934⁴², oltre che dal Regio Decreto n.1946/1936, in cui si invoglia «all'adattamento delle strutture esistenti»⁴³.

Il convegno di Lettere, anche noto come 'Convegno Volta', organizzato dalla Reale Accademia d'Italia, nel 1934 ha come tema di riflessione 'Il teatro drammatico'; l'incontro vede la partecipazione di personalità eminenti sia nel campo del teatro in quanto genere letterario, sia d'ingegneri e architetti essendo il tema esteso anche alle problematiche del teatro in quanto edificio⁴⁴.

Argomento del convegno, latente in tutte le riflessioni è la crisi del teatro, analizzata dal punto di vista sociale e artistico correlandolo alle prestazioni richieste alle strutture ad esso deputate. In tale dibattito il cinema appare come il principale antagonista del teatro, l'unico in grado di «soddisfare questa quotidiana sete di spettacoli che ormai ha il popolo»⁴⁵, caratterizzato dal forte vantaggio economico.

⁴⁰ E. Faludi, *Rimodernamento dei teatri milanesi. Il Teatro Lirico. Il Teatro Excelsior*, in «Rassegna di Architettura», n. 6, 1934, pp. 144-150. Dallo scritto di Faludi emerge quanto i cambiamenti derivino da necessità di sostenibilità economica ai fini della gestione del teatro stesso: «Basandosi su questo criterio e tendendo conto che il Teatro Lirico dovrà essere adibito a spettacoli di prosa, lirici e cinematografici, coi lavori di ammodernamento si sono voluti risolvere tre problemi principali:

- 1) Aumentare la capacità e migliorare la visibilità;
- 2) Agevolare la circolazione del pubblico per quanto riguarda le entrate, le comunicazioni tra i diversi ordini di posti e specialmente riguardo allo sfollamento;
- 3) Migliorare gli impianti in corrispondenza alle nuove esigenze, raggiungendo un maggior rendimento e diminuendo le spese d'esercizio».

⁴¹ A. Cassi Ramelli, *Presentazione a L. Secchi, Il palcoscenico a ponti e pannelli mobili del Teatro alla scala di Milano*, in «Rassegna di architettura», n. 6/1940, p. 189.

⁴² 'Convegno di lettere. Il teatro drammatico', Roma, Reale Accademia d'Italia, 8-14 ottobre 1934.

⁴³ Regio Decreto n.1946/1936, *Norme per la disciplina, la costruzione dei teatri, l'adattamento di immobili a sale di spettacolo teatrali, e la concessione di licenze per l'esercizio teatrale*.

⁴⁴ Tra i partecipanti si annoverano: Luigi Pirandello (presidente), Filippo T. Marinetti (segretario), Silvio D'Amico, Enrico Prampolini, Federico Garcia Lorca, Walter Gropius.

⁴⁵ *Convegno di lettere. Il teatro drammatico*, atti del convegno (Roma 8-14 ottobre 1934), Reale Accademia d'Italia, Roma 1935, p. 20.

Pirandello, nel suo discorso d'inaugurazione, sulla base di tali considerazioni auspica la costruzione di teatri nuovi «giacchè ancora al teatro si fa respirare l'aria soffocante delle vecchie sedi non più confacenti alle nuove esigenze, non solo dell'arte stessa, ma anche e soprattutto dell'economia e del costume», considerando i teatri esistenti come luoghi anacronistici da cui ci si allontana. La costruzione di nuovi teatri è intesa come la risoluzione al problema per l'avvicinamento del popolo all'arte teatrale con

sale appropriatamente architettate, capaci d'accogliere tanto pubblico da pagare largamente le spese dello spettacolo, tenendo il prezzo dei posti pari a quello dei cinematografi, e i posti senz'altra distinzione tra loro che quella invariabile della maggiore o minore distanza dalla scena; e palcoscenici di nuova attrezzatura e dotati di tutti i nuovi mezzi tecnici [...]⁴⁶.

Nelle riflessioni di Pirandello dare una sede al teatro definito 'patrimonio sacro e monumentale', arte per eccellenza, è inteso come obbligo morale, quasi segno di civiltà di una nazione; da qui l'attenzione, in una specifica sezione, al tema dell'Architettura dei teatri. Teatri di masse e teatrini⁴⁷. Relatore della sezione è Walter Gropius che espone il suo progetto del *Totaltheater* su idea di Erwin Piscator che trova nella riforma del palcoscenico l'*incipit* per la riforma generale del teatro: torna alla ribalta la riflessione sul rapporto tra scena e sala. Partendo da tale idea, il 'teatro totale' prevede di riunire le tre forme essenziali di palcoscenico (normale, mobile e girevole) nella sua architettura con una platea a forma d'anfiteatro, senza palchi, disposta attorno ad un proscenio mobile che può portare, se abbassato, lo spettacolo tra gli spettatori. Inteso come il teatro che «dà al massimo numero di spettatori la possibilità di godere lo spettacolo migliore con minore spesa»⁴⁸, è riconosciuto anche come il viatico per il riscatto dal cinema che lo aveva sostituito.

L'architettura del teatro, quindi, risente sia delle mutate esigenze sociali di fruizione dello spettacolo e del teatro come spazio sociale, sia delle variabili esigenze dell'arte teatrale; questa, a sua volta, cambia nel tempo la modalità di comunicare il suo messaggio educativo piegandosi e risente fortemente della generale crisi del teatro. La risoluzione alla suddetta crisi, attribuita spesso alle carenze tecnologiche dei teatri, è individuata nella realizzazione di ambienti polivalenti: significativo è, a tal proposito, il progetto del Teatro Mediterraneo nella Mostra d'Oltremare di

⁴⁶ *Ibidem*, p. 21.

⁴⁷ L'ordine del giorno del convegno prevedeva i seguenti temi:

- Condizioni presenti del teatro drammatico in confronto agli altri spettacoli (cinema, opera, radio e stadii);
- Architettura dei teatri. Teatri di masse e teatrini;
- Scenotecnica e scenografia;
- Lo spettacolo nella vita morale dei popoli;
- Il teatro di Stato,

in *Convegno di lettere, cit.*, p. 26.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 190.

Napoli dove, in vista di un uso plurimo del teatro, Luigi Piccinato, nel 1940, progetta un palcoscenico 'avanzato' e 'mobile', che permetta molteplici possibilità di utilizzo del palco per l'opera lirica, per il dramma, la commedia e per i concerti sinfonici⁴⁹.

Fino agli inizi del XVIII secolo lo spettacolo è ancora molto legato agli effetti speciali⁵⁰, per cui numerose sono le macchine per realizzarli (ad esempio la macchina per la pioggia o la macchina per fuochi d'artificio) che necessitano sia di spazi per il deposito e la manutenzione, sia di spazi per la movimentazione delle stesse, individuati, generalmente, nei sottopalchi: da questo spazio, attraverso delle botole, le macchine vengono messe in comunicazione col palcoscenico o permettono movimentazioni sullo stesso.

Col teatro romantico d'inizio Ottocento la scenografia diventa molto più legata ad una dovizia di particolari: la scena deve essere vera, calda, per cui sul palco vengono portati mobili veri e propri e tutto ciò che serviva perché la scena fosse ambientata in una 'stanza' di un palazzo; gli accessi al palcoscenico necessitano l'ampliamento per permettere l'ingresso e l'uscita degli arredi e spesso alle porte vengono sostituite semplici tende, così come nei retropalchi si ricavano altri spazi da adibire a depositi. Emile Perrin, direttore dell'Opéra di Parigi, afferma, in riferimento alla rivoluzione portata sulla scena dal movimento romantico, che «i drammi moderni richiedono un carattere tutto speciale di realtà. Al pittore s'è aggiunto il tappeziere. Oggi si recita in stanze vere, ingombre di veri mobili e dei mille estrosi oggetti di cui si compone la nostra mobilia»⁵¹.

In realtà, fino alla nascita del golfo mistico, le modifiche apportate alle architetture teatrali dovute alle esigenze dello spettacolo, hanno riguardato quasi esclusivamente gli ambienti annessi, che sono stati modificati, adattati, ma senza oltrepassare i limiti materiali della fabbrica insieme all'organizzazione di ambienti polifunzionali, come può essere definito, ad esempio, il sottopalco, o i camerini-depositi.

La diffusione del golfo mistico proposto da Wagner nella sua idea di un teatro d'opera, nella seconda metà dell'Ottocento, introdurrà drastici interventi nei teatri, inducendo ad ammodernamenti che interessano sia la platea che il palcoscenico; la sua realizzazione per molti teatri è stata un'azione fortemente invasiva, non solo dal punto di vista spaziale, ma anche in relazione al suo equilibrio intrinseco che gli consente di essere caratterizzato da una peculiare acustica, influenzata dal rapporto pieni-vuoti (cfr.4.2).

⁴⁹ A. Martini, *Teatri e teatri d'opera in Italia tra le due guerre mondiali. Modelli, protagonisti, progetti*, in *Architettura dell'ecllettismo*, cit., nota 10, p. 326.

⁵⁰ Niccolò Sabbatini nel suo *Pratica di fabricar scene e macchine né teatri*, pubblicato a metà XVIII secolo, affronta il problema degli effetti speciali, dando indicazione sulla modalità di realizzazione.

⁵¹ F. Perrelli, *op.cit.*, p. 131.

Oltre al rapporto d'interdipendenza tra arte e architettura teatrale, è necessario soffermarsi anche sul legame arte teatrale-spettatori. Lo spettacolo, infatti, è strettamente legato allo spettatore ed ai suoi 'gusti': Silvio D'Amico nella sua riflessione riferisce come dall'Unità d'Italia fino agli anni '30 del Novecento non si sia creata una società ampia e colta capace di riconoscere le qualità del teatro, per cui il pubblico è pronto ad applaudire qualsiasi spettacolo, indipendentemente dalla sua qualità, «nella società c'è un gracilità che sta a monte della gracilità culturale del teatro italiano»⁵². Continua riferendo come il pubblico va a teatro per vedere l'attore e non l'autore tralasciando il momento pedagogico dell'andare a teatro, che diventa quasi esclusivamente sinonimo di evasione e non momento di riflessione⁵³, arrivando alla conclusione che l'incerta borghesia che frequenta i teatri lo fa perché «domanda la beata digestione»⁵⁴. D'Amico denuncia, inoltre, anche la scarsa preparazione ed il basso livello culturale degli attori stessi, non in grado di offrire un spettacolo di qualità elevata, oltre che la scarsa preparazione degli autori. Per il significato che aveva assunto l'andare a teatro, si afferma il genere del varietà, che trova la sua massima diffusione nei *café-chantants*, nei saloni e nei cabaret, a discapito dei palcoscenici dei teatri ottocenteschi e di primo Novecento, che tendono a divenire desueti.

Un ulteriore freno all'attività teatrale è dato dall'avvento, nel Ventennio fascista, delle azioni conseguenti alla censura. Lo stato fascista considera il teatro come «un bene di prima necessità per il paese»⁵⁵, riconoscendone soprattutto la sua capacità di essere mezzo per la creazione del consenso e le valenze economiche: favorisce, quindi, le imprese forti, mettendo in crisi il tessuto connettivo delle piccole e medie compagnie teatrali, a cui si deve il merito di aver tenuto in vita la cultura del teatro anche nei piccoli centri. Ad acuire tale situazione si aggiunge, nel 1930, l'istituzione della Corporazione per lo Spettacolo con il gravoso compito di rilasciare o meno il nulla osta di agibilità, ossia l'autorizzazione alla messa in scena degli spettacoli proposti dalle compagnie teatrali; la negazione del nulla osta equivale alla negazione delle compagnie⁵⁶, che a sua volta equivale alla negazione dei teatri⁵⁷.

⁵² Silvio D'Amico, rip. in. R. Alonge - F. Malara, *Il teatro italiano di tradizione*, in *Storia del teatro*, cit., p. 567.

⁵³ *Ivi*, p. 575.

⁵⁴ *Ivi*, p. 568.

⁵⁵ S. Della Palma, *Il sistema teatrale e lo stato unitario*, in R. Alonge - G. Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro*, cit., p. 1249.

⁵⁶ Molte compagnie teatrali di chiaro orientamento antifascista furono costrette a lasciare i loro storici palcoscenici e recitare in incognito: è il caso della Compagnia De Filippo, costretta a lasciare Napoli e rifugiarsi a Roma dove dava luogo a spettacoli 'non autorizzati'.

⁵⁷ Con la legge n. 365 del 19.3.1942 il regime istituisce l'ETI, l'Ente Teatrale Italiano per la cultura popolare, con lo scopo di promuovere l'incremento delle attività teatrali e di pubblico spettacolo nel quadro delle direttive fissate dal Ministero della Cultura Popolare. L'ente aveva il compito di acquistare, costruire e restaurare teatri oltre che di gestirli; in particolare nel dopoguerra ha molto contribuito a ricostruire la rete teatrale. Tuttavia, nel tempo, il suo interesse sarà maggiormente volto alla diffusione della cultura teatrale. È stato soppresso con decreto n.78 del 31 maggio 2010. Il contributo dell'Ente nella ricostruzione del dopoguerra resta da indagare.

L'attività teatrale è, quindi, frenata, tra gli anni Trenta e Quaranta, dall'insorgere del secondo conflitto mondiale, durante il quale le attività culturali sono fortemente limitate se non interrotte; a ciò, in riferimento specifico al contesto campano, si aggiungono i danni che le architetture teatrali hanno subito dalla guerra rendendole inagibili, tant'è che molte compagnie organizzano le loro stagioni nei teatri del Settentrione, dove i teatri hanno subito minori danni.

«[...] Le esigenze della messa in scena sono in poco tempo quasi prodigiosamente aumentate e richiedono dovizia di spazio, un tempo assolutamente impreveduto»⁵⁸: ciò si legge nel volume dedicato ai teatri della collana dei *Manuali di composizione e tecnica dell'architettura moderna*, pubblicato nel 1948, circa i palcoscenici e le scenografie. E' evidente che la questione dell'adeguamento alle nuove esigenze dello spettacolo è un problema vivo e diffuso, tant'è che nella descrizione dei nuovi ritrovati della scenografia troviamo anche indicazioni su come poterli adattare all'esistente, soluzioni che, tuttavia, lasciano poco spazio alla conservazione dell'esistente.

In particolare negli ultimi trent'anni, le necessità dello spettacolo sono cambiate: i teatri bisognano di nuovi spazi per una committenza che allo spettacolo richiede massima produttività: 'produrre' per un teatro significa 'mettere in scena'. Per 'mettere in scena', quindi realizzare spettacoli, è necessario avere sale prove, falegnamerie, sale per la scenografia, oltre che avere una torre scenica che possa rispondere alle esigenze logistiche della maggior parte delle compagnie teatrali. Pur se i cambiamenti sono dettati da esigenze di spettacolo, è evidente che la logica imperante è esclusivamente di ordine economico e legata all'esigenza di far funzionare il teatro purchè ci possa essere un introito al di là di ogni istanza conservativa.

Tuttavia tale fenomeno riguarda i grandi teatri che hanno necessità produttive differenti dai piccoli e medi⁵⁹. Quest'ultimi non hanno mostrato l'esigenza di grandi spazi annessi: sia le compagnie teatrali che le varie orchestre svolgono la loro preparazione in spazi che non necessariamente appartengono al teatro, per cui il palcoscenico delle piccole realtà teatrali è solo una tappa della loro tournée.

Nelle architetture appartenenti al tessuto connettivo del sistema teatrale campano la tendenza, nei progetti degli ultimi trent'anni è quella di realizzare impianti scenotecnici tali per cui il teatro possa ospitare qualsiasi tipologia di spettacolo; molti impianti, sproporzionati rispetto alle effettive esigenze dello spettacolo, diventano desueti senza mai essere utilizzati, anche se per la loro

⁵⁸ A. Cassi Ramelli, *Edifici per lo spettacolo. Teatri, teatri di massa, cinema, auditori, radio e cinecentri*, Ed. A.Vallardi, Milano 1948, p. 109.

⁵⁹ Gli ultimi interventi che hanno interessato sia il teatro La Scala di Milano che il teatro di San Carlo di Napoli, entrambi teatri lirici, hanno avuto come obiettivo l'ammodernamento al fine di aumentare la produttività, con la realizzazione di nuovi ambienti e la sostituzione della torre scenica.

realizzazione sono state sacrificate macchinerie e impianti storici, perdendo, in maniera irreversibile, valori storici e materiali.

E' evidente quanto sia forte il legame e la dipendenza reciproca tra lo spettacolo e il teatro, specialmente nella sua componente scenotecnica: entrambi sono palinsesti dello stesso evento che sia esso musica, opera o commedia. Tuttavia non è trascurabile la vocazione specifica di ogni teatro: adeguare un teatro ad uno spettacolo per cui non è stato progettato, se a discapito di materia e valori storici, è pari ad attribuire ad esso una destinazione d'uso non compatibile ad un'architettura specifica; differente è la riflessione circa l'ammodernamento delle tecnologie per cui si dovrebbe auspicare un accostamento o integrazione delle nuove alle esistenti al posto di una più semplice sostituzione, nell'idea che la cultura, con i suoi valori, non vada sottomessa alle logiche dell'economia.

1.3. Lo stato dell'arte. Ambiti tematici e prospettive di conoscenza

Non esiste città in Italia, per quanto piccolo sia il punto nero che la designa sulla carta geografica, che non possieda la sua sala da spettacolo, quasi sempre spaziosa, di una bella architettura e perfettamente comoda. [...] Di un fatto simile non si ha quasi idea in altri paesi: in centro di divertimento che riunisce tutte le classi, un focolaio comune di vita, di passione, di entusiasmo, un principio di civilizzazione che, come una sorgente inesauribile, si diffonde costantemente in ogni ramo della società.⁶⁰

Con tali parole Franz Liszt⁶¹, nel 1840, descrive la realtà teatrale in Italia per il suo reportage sulla musica redatto per la *Gazete Musicale* di Parigi. Il viaggio di Liszt probabilmente non ha raggiunto il sud dell'Italia: nei suoi scritti, infatti, non è presente alcun riferimento ai teatri meridionali, nè al noto teatro di San Carlo di Napoli, ma ben rende l'immagine della capillarità della rete teatrale sul territorio e del centrale ruolo dell'istituzione 'teatro' all'interno della società italiana di metà Ottocento.

Il fenomeno della costruzione dei teatri continua fino agli anni Cinquanta del Novecento, attraversando periodi più o meno fiorenti e mutando le caratteristiche formali delle architetture. Del fiorento patrimonio dell'Ottocento e del primo Novecento, che caratterizzava il territorio campano con architetture anche

⁶⁰F. Liszt, *Confessioni di un musicista, 1835-1840*, rip. in F. Tozza, *Teatro e società a Salerno negli ultimi secoli*, in Cacciatore-Rossi, *Storia di Salerno. Salerno in età contemporanea*, Sellino Editore, Avellino 2000, vol. III, p. 277.

⁶¹ Franz Liszt (1811-1886), musicista e compositore. La sua formazione di musicista è influenzata dall'incontro con Niccolò Paganini, Chopin e Berlioz. Vive tra Roma, Weimar e Budapest del cui conservatorio diviene presidente. Alla sua attività affianca quella di critico musicale, lasciando numerosi scritti di interesse musicale; inoltre, con il suo essere testimone del romanticismo, dà un notevole contributo all'affermazione del teatro di Wagner. (H. Haratzi, s.v. Liszt Franz» in S. D'Amico - L. Squarzina (a cura di), *Enciclopedia dello spettacolo*, Casa Ed. Le maschere, Roma 1956, vol. VI, pag.1541-1544).

stilisticamente differenti tra loro, non ne resta che una minima percentuale; escludendo il 'caso' della città di Napoli⁶², che per la ricchezza di esempi meriterebbe uno studio autonomo, le architetture «superstiti» sono localizzate lungo un primo asse che collega il capoluogo campano con la Puglia e che aggrega anche la realtà avellinese, ed un ulteriore asse che collega quest'ultima alla Basilicata raccogliendo il fiorente patrimonio del salernitano.

Analizzando il sistema teatrale della Campania, attualmente composto da 29 teatri realizzati fino agli anni Quaranta del Novecento, emerge che i due poli intorno a cui ruota tutto l'intero sistema sono il teatro di San Carlo di Napoli ed il Verdi di Salerno, unici due teatri lirici della regione; a partire dalla loro influenza che sono nati numerosi teatri che vanno a costituire la *letteratura* dell'intero sistema teatrale campano.

Nel caso del salernitano lo sviluppo della rete teatrale è posticipato rispetto alle altre realtà provinciali: il teatro Verdi è costruito solo alla fine dell'Ottocento (l'inaugurazione avvenne nel 1872) il che ha indotto ad un sviluppo più intensivo dell'architettura di primo Novecento.

In riferimento alle tipologie costruttive e compositive, emerge come l'architettura del Novecento abbia avuto il predominio nella definizione del teatro all'italiana. L'affermarsi dell'architettura moderna e, allo stesso tempo, il forte *background* composto dall'architettura ottocentesca ha permesso anche sperimentazioni dal punto di vista compositivo: ne è un esempio il teatro-cinema Garofalo di Battipaglia (fig.25), progettato da Gino Avena⁶³ negli anni Quaranta, dove l'ingegnere napoletano innesta una pianta a ferro di cavallo in un'architettura di concezione wagneriana⁶⁴, nel probabile intento di coniugare il buon comportamento acustico



Fig.1. Battipaglia (SA), cine-teatro Garofalo, sala su pianta a ferro di cavallo con struttura in cemento armato. (foto 2010)

⁶²Al di là del dato puramente quantitativo, la storia del teatro nel capoluogo campano segue un filone autonomo rispetto a quella delle province del resto della regione, sia dal punto di vista artistico che sociale.

⁶³ Gino Avena è autore anche del progetto del cine-teatro Ferrari di Sapri (cfr. scheda n.29).

⁶⁴ Secondo l'idea di Wagner l'interno del teatro si presenta in una porzione di cavea, collocata di fronte ad un palcoscenico tradizionale (P. Bignami, *L'edificio teatrale: estetica e razionalità*, in R. Alonge - Davico Bonino, *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, Einaudi Editore, Torino 2000, vol. II, p. 996).

della planimetria alle condizioni di visibilità offerte dalla platea inclinata senza ordini di palchi o gallerie.

Dalla conoscenza dello stato di fatto della rete teatrale campana, s'individuano due situazioni estreme: da un lato si presentano le architetture chiuse o abbandonate che tendono ad aggiungersi alla lista delle architetture teatrali scomparse, dall'altro si riscontrano le architetture 'ammodernate' negli ultimi trent'anni, nella cui lista è possibile individuare esempi di trasformazioni talmente incisive da comportare la perdita dei caratteri peculiari dell'architettura stessa. Tra queste due situazioni limite si trovano architetture che, pur conservando la funzione di luogo per lo spettacolo, sono ancora luogo di una 'concentrazione' di valori storici, gelosamente difesi dalla società.

Lo stato dell'arte appena delineato è il risultato di una serie di eventi di cui il patrimonio architettonico, in generale, è stato oggetto, a cui si sono affiancati eventi legati all'ambito più strettamente connesso allo spettacolo.

La storia del patrimonio architettonico teatrale in Campania nel XX secolo appare segnata da due eventi in particolare: la seconda guerra mondiale, con i conseguenti danni subiti a seguito di bombardamenti ed il terremoto del novembre 1980.

Il secondo conflitto mondiale infligge un duro colpo ai teatri di tutta Italia danneggiando le architetture anche in modo significativo⁶⁵. Nel contesto campano, l'ambito territoriale interessa le province di Caserta e Napoli; i danni, tuttavia, non sono conseguenti solo ai bombardamenti, ma anche agli usi impropri fatti degli stessi o a gratuiti danneggiamenti. I bombardamenti hanno causato maggiori danni alle coperture che, crollando nelle platee, hanno compromesso o distrutto volte incannucciate, tele dipinte dei plafond, palchi e le poltrone di platea, lasciando le sale prive di protezione dalle intemperie. E' questo, ad esempio, il caso del teatro Ricciardi di Capua, bombardato nel settembre 1943⁶⁶ (cfr. scheda. n.7) o il teatro Garibaldi di S. Maria Capua Vetere (cfr. scheda n.8), oltre che del napoletano teatro

⁶⁵ Tra i teatri bombardati si ricordano: t. alla Scala di Milano (1943), t. Regio di Torino (1943), t. Carlo Felice di Genova (1942-1943), t. di San Carlo di Napoli (1943), t. San Ferdinando di Napoli (1943), t. Paganini di Parma (1944), t. Galli di Rimini (1944), t. Ereterio e t. Verdi di Mantova (1944).

Circa il teatro Olimpico di Vicenza, al fine di prevenire eventuali danni conseguenti ai bombardamenti e alle incursioni nella città di Mantova, che avevano comportato la distruzione dei due teatri su citati, fu disposto lo smontaggio della scena lignea progettata da Vincenzo Scamozzi. Il soprintendente ai monumenti di Venezia, Ferdinando Forlani, propone una «rimozione prudenziale» ed il trasporto delle parti della scenografia (già danneggiate da infiltrazioni d'acqua e dal crollo di parte del tetto del teatro) nella villa Zordan di Sarego, considerato un luogo sicuro per la sua scarsa abitabilità, quindi, meno soggetto ad incursioni ed occupazioni. Lo smontaggio ha previsto una prima fase di rilievo al fine di consentire sia un rapido smontaggio che una veloce ricomposizione. Nell'occasione sono state rimosse anche le statue in stucco presenti sul loggiato. Solo dopo la fine della guerra, in seguito ad un accurato restauro, la scenografia è stata rimontata (S. Di Resta, *La scaena lignea del teatro Olimpico di Vicenza (1944-1946). La vicenda delle prospettive scamozziane dallo smontaggio, al trasporto, alla ricomposizione*, in L. De Stefani (a cura di), *Guerra, monumenti, ricostruzione. Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale*, ed. Marsilio, Venezia 2011, pp. 671-674.

⁶⁶ ASBAPSAE Ce-Bn, archivio corrente, f. 1040.

di San Carlo. Se nel primo caso i danni sono stati limitati alle coperture, il teatro di San Carlo ha subito la quasi totale distruzione della torre scenica⁶⁷ (fig.26); in entrambi i casi le coperture lignee sono state sostituite da strutture in cemento armato, tecnica all'avanguardia per l'epoca, del cui rapporto con l'architettura del teatro si dirà in seguito.

Il teatro Mugnone di Marcianise rappresenta un ulteriore esempio degli effetti del danneggiamento bellico (fig.28): sia per la necessità di effettuare un intervento d'urgenza, sia per carenza di fondi, la torre scenica è stata parzialmente demolita (fig.29), mutilando in maniera irreversibile il teatro, privandolo di un suo elemento essenziale. Ai danni dovuti ad 'azioni', si aggiungono i danni dovuti all'"uso": per la loro grande capienza alcuni teatri sono stati requisiti al fine di essere utilizzati come depositi - come il teatro Garibaldi di Santa Maria Capua Vetere - o come luogo di diletto per le truppe alleate⁶⁸ (teatrino di Corte di Palazzo Reale a Napoli). Nei due casi citati al degrado antropico derivante dall'attribuzione di una funzione poco o per nulla compatibile con i valori dell'architettura, si aggiunge una forzata assenza di manutenzione in quanto i proprietari, sia essi pubblici o privati, perdono temporaneamente qualsiasi diritto sui beni in questione (cfr. 4.2).



Fig.26. Napoli, teatro di S. Carlo. Immagine che ritrae l'arcoscenico in corrispondenza del quale è ormai inesistente il golfo mistico. (S. Villari - V. Russo - E. Vassallo, *Il regno dei cieli non è più venuto. Bombardamenti aerei su Napoli, 1940-1944*, Giannini Editore, Napoli 2005, p. 156)



Fig.27. Napoli, teatrino di Corte. Il bombardamento ha danneggiato la copertura della sala (S. Villari - V. Russo - E. Vassallo, *Il regno dei cieli non è più venuto. Bombardamenti aerei su Napoli, 1940-1944*, Giannini Editore, Napoli 2005, p. 154)

⁶⁷ R. Middione - A. Porzio (a cura di), *Napoli 1943: i monumenti e la ricostruzione*, Fioranna, Napoli 2010, p.100-101

⁶⁸ ASCE, Fondo Genio Civile, Reg.21, fasc. 26, f. 6959.

Fig.28. Napoli, teatro di San Carlo. Immagine delle capriate in cemento armato realizzate nel dopoguerra durante la demolizione (foto 2009).



Fig.29. Marcianise (Ce), teatro Mugnone. In seguito ai danni causati da un bombardamento nel 1943, è stata abbassata la quota del tetto e demolita parte della torre scenica (foto 2010).



In seguito al terremoto del 1980 numerose sale teatrali sono state chiuse per 'inagibilità' ed alcune di esse lo sono ancora oggi, a causa dei danni subiti o per il mancato adeguamento strutturale prescritto dalle normative che hanno fatto seguito al disastroso evento. E' da sottolineare che la norma, tranne i casi - rari - in cui il teatro è riconosciuto 'bene culturale', non prevede per la specifica architettura delle prescrizioni peculiari. Gli interventi di adeguamento sismico post-terremoto 1980 sono interventi 'pesanti' che prediligono il cemento armato; esempi di teatri cementificati sono dappertutto, tant'è che nell'ambito campano, da tale categoria è possibile escludere solo il teatrino di Corte della Reggia di Caserta, sottoposto a 'particolari attenzioni' dal punto di vista della tutela (cfr. 5.4).

L'intervento post-terremoto, come l'intervento dovuto a danni di guerra, è un intervento dettato dall'esigenza immediata di portare riparo ad una situazione d'emergenza, per cui le istanze della conservazione non sempre sono state poste in primo piano. Nel patrimonio teatrale campano il terremoto dell'Irpinia non ha, tuttavia, causato danni tali da richiedere l'intervento immediato, come dimostrano, sia le relazioni allegate ai progetti, sia il fatto che i primi interventi di consolidamento

risalgono ai primi anni Novanta. L'utilizzo del cemento armato nell'intervento strutturale di un edificio teatrale - intervento largamente usato in tale occasione - induce a duplici considerazioni: *in primis*, la riflessione si sofferma sulle interazioni che tale tecnica costruttiva ha con le tecniche tradizionali e quale possa essere la risposta ad eventuali sollecitazioni sismiche considerando che il territorio campano è quasi del tutto classificato ad alto rischio sismico. Ancora, quali sono le interazioni di un intervento di questo tipo con le caratteristiche 'nascoste' del teatro?



Fig.30. Caserta, teatro Comunale. Immagine di cantiere relativa ai lavori eseguiti negli anni Novanta (ASBAPSAE Ce-Bn, archivio fotografico).

Nel considerare il teatro nel suo essere 'spettacolo', è necessario soffermarsi sull'avvento del cinematografo, in particolare a partire dai primi anni del Novecento cui il teatro, considerato retaggio di una società d'*élite*, tende a soccombere. Attraverso la realizzazione dell'inventario che ha consentito di conoscere il contesto teatrale campano, emerge come dagli anni Ottanta in poi si diffonda la tendenza inversa, cioè quella di ritornare al teatro, quindi, di intervenire per ricreare una configurazione 'originaria': si diffonde l'idea 'del ritorno all'antico splendore', 'della configurazione dell'aspetto originario', come a voler soddisfare un'istanza psicologica che richiede il ritorno ad un tempo in cui il teatro era rappresentativo di altri valori culturali (cfr. 5.3). Tale istanza, tuttavia, è soltanto di ordine formale in quanto si scontra con le necessità dettate da istanze di modernità soprattutto per quanto non è visibile: l'aspetto esteriore deve essere quale l'originario ma il suo funzionamento necessariamente attuale.

Seguendo tale logica molti teatri vengono smantellati, ridotti alla sola muratura, ricostruiti (e non restaurati) sulla base di testimonianze certe - o parzialmente certe - della configurazione originaria dell'architettura in questione, cancellando anni di storia (figg. 30, 32). Tale approccio progettuale è esemplificativo di una linea di pensiero diffusa, tuttavia, non limitata all'ambito regionale: così come il teatro

comunale di Benevento è stato ricondotto alla sola muratura e riprogettato secondo un 'ottocentesco stile barocco' (cfr. 3.2.1) di cui non v'era più traccia se non in alcuni disegni e fotografie, secondo lo stesso principio il teatro La Fenice di Venezia, distrutto da una calamità, è stato ricostruito secondo il principio del 'dov'era e com'era', riproponendo qualcosa di ormai inesistente.



Fig.31. Torre del Greco (NA), cine-teatro Iris. In seguito alla trasformazione del teatro in cinema, il palcoscenico è stato del tutto demolito per lasciare posto allo schermo per le proiezioni (foto 2010).



Fig.32. Benevento, teatro V. Emanuele. Immagine di cantiere relativa ai lavori eseguiti nei primi anni Novanta in cui è evidente al nuda muratura (ApG, documentazione fotografica).

Gli interventi analizzati, aggiunti alla conoscenza dello stato di fatto, mostrano come l'attenzione all'architettura scenica sia intesa solo in termini di ammodernamento con conseguente sua sostituzione. L'architettura del teatro, benchè riconosciuta nello spazio della sala, completata dal palcoscenico, trova la sua essenza proprio in

ciò che è nascosto di cui i macchinari lignei della scena ne sono una componente⁶⁹. Parliamo, quindi, di argani, di macchinari, di vuoti, elementi di cui troppo spesso non si riconosce l'essenziale ma silenzioso ruolo che hanno all'interno della complessa macchina teatrale oltre il loro valore materiale: nella prassi le valenze dell'opera del passato sono state quasi sempre sopraffatte da esigenze di ammodernamento tecnologico e di adeguamento normativo che rappresentano la motivazione per cui sono andate perse la quasi totalità delle testimonianze di architetture teatrali locali realizzate fino ai primi anni del Novecento (cfr. 3.1/3.2), quando nei teatri diminuiscono gli 'effetti speciali': sono superstiti solo alcuni macchinari scenici del teatro Garibaldi di S. Maria Capua Vetere, un 'carretto' ed il palcoscenico del teatrino di Corte della Reggia di Caserta⁷⁰. L'utilizzo di nuove tecnologie ha sempre accompagnato l'evoluzione dello spettacolo teatrale⁷¹, accogliendo le regole dettate dai nuovi usi.

Ulteriore elemento nascosto è l'acustica⁷²: come ci ricorda George Banu "Il successo di un teatro si misura con il metro del suono, della sua qualità, della perfetta circolazione"⁷³, sottolineando anche la straordinaria attenzione attribuita a tali aspetti dagli autori dei trattati sull'architettura del teatro (cfr. 2.1, 4.2). Gli studi che hanno condotto nei secoli alle varie tipologie di teatro erano giustificati proprio dalla ricerca della migliore risposta acustica per avere 'una dolce risonanza senza eco'⁷⁴ insieme alla migliore visibilità. Quanto, quindi, i vari interventi subiti dai teatri hanno influenzato, variato o migliorato l'acustica dello specifico teatro? Come le nuove tecnologie possono contribuire alla sua conservazione? È necessario migliorarla in vista delle variabili sensibilità acustiche? (cfr. 4.2). Per comunicare il valore dell'acustica nel valore complessivo del teatro si riporta l'esempio di un 'addetto ai lavori': il musicista e compositore Giovanni Allevi⁷⁵ che per la registrazione del suo più famoso disco cerca il luogo che gli 'possa dare il suono migliore, perché è così che arriva l'emozione'⁷⁶ e lo trova in un piccolo teatro dell'Ottocento⁷⁷ 'dalle straordinarie onde di ritorno'⁷⁸, preferendolo alle più moderne sale di registrazione dove il suono è molto controllato.⁷⁹

⁶⁹ G. Chiurini, *Teatri storici in Umbria: l'architettura*, Electa, Milano 2002, p. 16.

⁷⁰ Il progetto di restauro che ha riguardato il teatro di San Carlo, concluso nel 2010, ha previsto l'intera sostituzione della torre scenica, nell'ipotesi di musealizzare una porzione della stessa e destinare al macero il restante.

⁷¹ G. Chiurini, *Teatri, cit.*, p. 16.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ G. Banu, *Il rosso e oro*, Rizzoli, Milano 1990, p. 90.

⁷⁴ G. Chiurini, *op. cit.*, p. 81.

⁷⁵ Compositore e direttore d'orchestra.

⁷⁶ G. Allevi, *In viaggio con la strega*, Rizzoli, Milano 2008, p. 93.

⁷⁷ Teatro Comunale di Fabriano

⁷⁸ G. Allevi, *op.cit.*, p. 93.

⁷⁹ 'Registrare in un luogo in cui l'acustica è perfetta non è un fatto secondario: significa dare ai musicisti la possibilità di ascoltarsi mentre suonano e all'ascoltatore un suono puro, umano e coinvolgente.' G. Allevi, *cit.*, p. 93.

Negli interventi definiti indifferentemente di ristrutturazione, di recupero, di restyling, di restauro analizzati, un dato fortemente emergente è il prevalere della *tecnica* e della *tecnologia* sulle necessità della conservazione. Già a partire dalla Carta di Atene del 1931 è contemplato «l'impiego giudizioso di tutte le risorse della tecnica moderna, e più specialmente del cemento armato»⁸⁰ laddove le tecniche tradizionali non raggiungano l'obiettivo; il concetto è ripreso anche dalla Carta di Venezia del 1964 che aggiunge la necessità secondo cui la nuova tecnica sia assicurata da dati scientifici e garantita dall'esperienza⁸¹, visti gli effetti deleteri che soprattutto l'utilizzo eccessivo del cemento armato avevano causato. Tuttavia anche in seguito alla diffusione della Carta di Venezia si è continuato a restaurare utilizzando nuove tecniche con scarsa conoscenza degli effetti sull'esistente. In riferimento all'architettura del teatro, la questione diviene ancora più delicata in quanto non solo bisogna confrontarsi con materiali e tecniche del passato, ma anche e soprattutto con un delicato equilibrio di una macchina complessa, dato da innumerevoli ma fondamentali elementi. In quest'ambito ricopre un ruolo primario l'impianistica, in particolare, quella finalizzata alla prevenzione degli incendi.

Così come le tecniche, anche le tecnologie si sono dimostrate poco compatibili con le esigenze dell'architettura teatrale; inoltre, la corsa all'ammodernamento, in virtù di nuove tecnologie o di nuove esigenze dei fruitori, è spesso giustificazione di interventi che comportano invasive trasformazioni, per cui le esigenze puramente funzionali sovrastano quelle culturali. Agli storici argani, ad esempio, non si affiancano nuovi macchinari, ma da essi vengono sostituiti.

Leggendo le modalità operative con cui nella prassi si è affrontato finora il tema della conservazione delle architetture teatrali emerge quando manca un generale riconoscimento in esse 'dell'opera d'arte'⁸² che ne imponga la conservazione come imperativo etico, con il rispetto dei suoi valori e l'impegno a tramandarli al futuro. La situazione è aggravata dalla generale assenza di tutela da parte degli organi preposti: i teatri inventariati, escludendo una minima parte di quelli tutelati in quanto 'beni culturali'⁸³, risultano esserlo solo se sono di proprietà pubblica (la maggior parte è di proprietà privata): al contrario, non esiste un decreto di vincolo di un edificio teatrale imposto per la sua architettura o solo perché assuma un valore specifico per la società cui appartiene.

Si riscontra, infine, quanto la progettazione per le architetture teatrali rispecchi l'idea del teatro inteso come struttura in continua evoluzione, come allestimento temporaneo, capace di subire modifiche in qualunque momento, senza riflettere sul suo carattere ormai storicizzato. Il progetto di conservazione del teatro è molto

⁸⁰ Carta di Atene, art. V.

⁸¹ Carta di Venezia, art.10.

⁸² C. Brandi, *Teoria del restauro*, Einaudi editore, Torino 2000, p. 6.

⁸³ Teatro di Corte (Caserta), Teatro Garibaldi (Salerno).

complesso e racchiude uno sfaccettato caleidoscopio di messaggi decodificabili solo a patto di un'accurata ricerca sulla storia artistica e tecnica.

Trasformazioni, adeguamenti o ammodernamenti sono tutte azioni messe in atto in virtù della sola funzione di 'luogo per lo spettacolo': è l'unica funzione possibile per il teatro? Quanto l'architettura del teatro storico è compatibile con le prestazioni funzionali richieste dallo spettacolo contemporaneo? (cfr. 5.2)

1.4. L'avvento del cinema e la trasformazione dei teatri

Alla fine dell'Ottocento nasce il cinema, nuova forma di spettacolo basata sulla proiezione di immagini in movimento resa possibile dal *cinématographe*, apparecchio brevettato dai fratelli Lumière nel 1895⁸⁴. Le prime pellicole erano riproduzioni di scene di vita, senza scenografia, senza trama e senza attori: il carattere documentaristico soddisfaceva i primi spettatori attratti più dall'elemento di 'novità' che consentiva di vedere riflessa la vita quotidiana che dal piacere dello spettacolo secondo i canoni tradizionali del teatro⁸⁵. Gli allievi di Lumière, negli anni successivi all'esordio della nuova tecnica, lavorano al tentativo di costruire un reportage cominciando a montare le immagini: sarà Georges Mies - suo antagonista - a gettare le basi della regia come elaborazione scenica proprio all'interno di un edificio teatrale realizzato all'uopo, dotato d'impianti meccanici per la ripresa: è qui che il cinema nasce anche come scena teatrale 'fotografata'⁸⁶.

Il cinema appare subito come un rivale del teatro per svariate motivazioni. L'aspetto che maggiormente contribuisce all'ascesa è la sua economicità rispetto allo spettacolo teatrale: caratterizzato dall'essere ripetibile in quanto la sua produzione non è legata al momento della rappresentazione⁸⁷, consente di diminuire i costi di produzione e, di conseguenza, anche il costo d'accesso alla visione dello stesso. Il vantaggio economico ha una ricaduta anche a livello sociale, su quello che è il *parterre* dei fruitori, non più rappresentati solo dalla borghesia cui era dedicato lo spettacolo teatrale, ma anche dalle classi meno abbienti: l'economicità dello spettacolo fa del cinema lo strumento di riscatto sociale garantendo uno 'svago' inteso fino ad allora come privilegio per pochi.

Collaterali all'aspetto economico sono le problematiche di gestione da parte dei proprietari o detentori delle strutture teatrali. In seguito all'Unità d'Italia, la gestione dei teatri passa in mano agli Enti Comunali che sempre meno spesso sono in grado di far fronte alle spese per la loro gestione e per il suo adeguamento, con interventi

⁸⁴ G. Sadoul, s.v. «Cinema», in S. D'Amico - L. Squarzina (a cura di), *Enciclopedia dello spettacolo*, Casa Ed. Le maschere, Roma 1956, vol. III, pp. 864.

⁸⁵ G. Rondolino, *Storia del cinema*, UTET, Torino 1988, vol I, p. 3-4.

⁸⁶ G. Sadoul, *op.cit.*, p.849.

⁸⁷ P. Carbonara, *Architettura pratica*, UTET, Torino 1965, vol.3, tomo I, sezione VI, p. 352.

più o meno costosi, alle normative per la sicurezza che, nel tempo, divengono sempre più incalzanti. All'esigenza legislativa si affianca la richiesta sempre più forte dei cittadini di poter fruire degli spettacoli: esposti e richieste pervengono ai gestori dei teatri affinché gli stessi, se chiusi, vengano riaperti, così come gli Enti Comunali richiedono alle Commissioni di Vigilanza, cui era delegata la supervisione circa la sicurezza nei locali di pubblico spettacolo, deroghe per poter ospitare spettacoli di cui i cittadini «necessitano»⁸⁸.

E' importante considerare, quindi, la fase in cui la produzione artistica viene sottoposta alla censura fascista: la ridotta possibilità di mettere in atto spettacoli ha condotto al disuso architetture deputate ad ospitarli, nonostante il regime avesse trovato in essi un mezzo per diffondere le proprie idee. Ciò, tuttavia, ha posto un freno alla libertà creativa dei vari autori sia in ambito teatrale che cinematografico.

I proprietari dei teatri, siano essi privati o pubblici trovano nel cinema⁸⁹ un 'modo' per integrare gli introiti derivanti dallo spettacolo teatrale; molti esercenti, soprattutto durante il periodo di pausa della stagione teatrale, ricorsero di frequente allo spettacolo cinematografico per favorire i loro incassi⁹⁰. Per i teatri pubblici, spesso, sono le amministrazioni comunali che, non più in grado di gestire dal punto di vista economico le strutture teatrali, le concedono in gestione ad 'impresari' in cambio dell'obbligo, in genere, di avere un numero definito di spettacoli di opera all'anno⁹¹. Allo stesso modo, le società dei palchettisti, sebbene inizialmente reticenti di fronte al nuovo spettacolo perché fruito da classi sociali più modeste, si mostreranno favorevoli all'istallazione dei macchinari necessari per le rappresentazioni in vista del lauto compenso loro assegnato.

Dal punto di vista sociologico, inoltre, la trasformazione del cinema in teatro, ha consentito sia l'incontro tra classi sociali differenti che la possibilità per la società borghese medio-alta di conoscere lo spettacolo suddetto, in quanto mai avrebbe frequentato caffè, politeama o le sale di spettacolo periferiche⁹². Al contrario, il cinema consente di portare anche nei piccoli centri i film visibili nelle città, offrendo la potenziale possibilità a tutti, in qualsiasi luogo, di fruire dello spettacolo fino ad allora riservato a pochi centri urbani.

Oltre che nei teatri, il cinema trova spazio in quei locali dotati di una grande aula situati nei centri cittadini quali café-chantant, politeama, varietà, in cui era utilizzato come avan-spettacolo, come intrattenimento, quindi, prima dello spettacolo vero e

⁸⁸ ASMS, F. "Teatri e locali di pubblico spettacolo", f. 6.

⁸⁹ A. Pellegrino, *Il cinema nelle Marche dalle origini al Neorealismo*, in L. Mozzoni - S. Santini (a cura di), *Architettura dell'Ecclettismo. Il teatro dell'Ottocento e del primo Novecento. Architettura, tecniche teatrali e pubblico*, Liguori Editore, Napoli 2010, p. 390.

⁹⁰ G. Grasso, *E' nata una stella. Il cinema strumento di modernità*, in P. Iaccio (a cura di), *L'alba del cinema in Campania. Dalle origini alla Grande Guerra (1895-1918)*, Liguori, Napoli 2010, p. 232.

⁹¹ A. Pellegrino, *Il cinema nelle Marche dalle origini al Neorealismo*, in L. Mozzoni - S. Santini (a cura di), *op.cit.*, p. 390.

⁹² A. Pellegrino, *op.cit.*, p. 288.

proprio. Proiettare pellicole in strutture deputate ad altre funzioni derivava anche dalla difficoltà di reperire aree libere in ambito urbano su cui poter realizzare nuove costruzioni, da cui il ricorso all'adattamento delle esistenti⁹³. In ambito campano, il 90% dei teatri ha attraversato la fase in cui ha ospitato lo spettacolo cinematografico: il teatro di San Carlo, tempio lirico per eccellenza, ha ospitato - con palese finalità politica - due giorni di proiezioni nel maggio del 1912 con immagini a favore della flotta italiana durante la guerra in Libia⁹⁴.

Il cinema si diffonde, quindi, innanzitutto come attività commerciale⁹⁵ e per questo soggetta a mutamenti e preferenze del mercato⁹⁶ che si riflettono anche sugli edifici che lo ospitano. L'aumento della richiesta da parte degli spettatori, proporzionale all'aumento dell'introito, ad esempio, ha indotto i gestori a trovare espedienti per aumentare la capienza del teatro. Gli interventi a tal fine effettuati, leggibili nelle trasformazioni dell'architettura, sono sinteticamente i seguenti:

- costruzione di gradonate nel loggione, ove gli spazi dell'architettura lo hanno permesso (cfr. teatro Vittorio Emanuele, Benevento; teatro Ricciardi, Capua; teatro Mاتيello, Pompei) (schede d'inventario n.1, 6, 24);
- eliminazione dei tramezzi divisorii nei palchi, per i teatri all'italiana, per consentire il l'alloggiamento di più sedute, o sostituzione degli stessi con gallerie (cfr. teatro Ricciardi, Capua; teatro Garibaldi, S. Maria C.V.) (schede d'inventario n.6, 10) a cui è associato il più semplice aumento dei posti a sedere in platea.

Oltre alle summenzionate modifiche dell'architettura, l'aumento della capienza ha avuto ulteriori conseguenze: da un lato l'insieme degli elementi di finitura e degli arredi, non concepiti per spettacoli di massa⁹⁷, sono stati danneggiati per l'usura; d'altro canto, si sono resi necessari interventi sull'edificio per adeguarlo alle normative di sicurezza per gli edifici di pubblico spettacolo, soprattutto nei confronti del pericolo incendi, che mutano le loro prescrizioni anche in base al numero di persone che potenzialmente possono essere presenti nella sala. Nel contribuire al rischio incendio, all'aumento della capienza si aggiunge l'utilizzo di pellicole cinematografiche e di pannelli di rivestimento delle pareti - vetroflex o vermiculite - utilizzati per sopperire alle carenze acustiche dell'architettura per lo spettacolo cinematografico, tutti materiali caratterizzati da un'elevata infiammabilità (cfr. 4.3). Tuttavia trasformare un teatro in cinema ha significato anche demolire il teatro: ne è un esempio il teatro Luciani di Salerno (cfr.2.3) o il recente caso del teatro Pedretti di Sondrio, dove, durante i lavori di restauro della sala

⁹³ D. Donghi, *op.cit.*, p. 609.

⁹⁴ G. Grasso, *La nascita dello spettatore cinematografico*, in P. Iaccio (a cura di), *op.cit.*, p.146.

⁹⁵ «[...] E siccome più che l'idea di istruire ed educare dilettando, imperò quella di speculazione, i cinematografi sorsero come funghi, [...]» in D. Donghi, *Manuale dell'architetto*, UTET, Torino 1925, vol. II, parte I, p. 609.

⁹⁶ G. Grasso, *E' nata una stella, cit.*, p. 232.

⁹⁷ A. Pellegrino, *op.cit.*, p.389.

cinematografica costruito sulla demolita sala ottocentesca, nello scavare all'interno del piano di platea sono emerse le murature perimetrali dell'originario impianto a ferro di cavallo (fig. 33).

Fig. 33 - Sondrio, Teatro Pedretti. Immagine (2010) dello scavo che ha riportato alla luce i resti dell'impianto dell'inizio dell'Ottocento, demolito negli anni Quaranta per dar vita ad un cinema 'moderno' (www.laprovinciadisonndrio.it/gallerie/foto, access: dicembre 2010)



Adeguate un teatro perché possa essere il luogo di uno spettacolo cinematografico presuppone l'installazione degli elementi tecnologici necessari per la produzione dello stesso. L'intervento maggiormente invasivo è la realizzazione della cabina di proiezione che, in genere, prende il posto dei palchi centrali del terzo ordine o occupa la parte centrale del loggione - ne sono un esempio il teatro Garibaldi a S. Maria Capua Vetere, il teatro Vittorio Emanuele a Benevento, il teatro Ricciardi a Capua, il teatro Mitiello a Pompei o il teatro Diana a Nocera Inferiore - che sovente ha indotto anche alla trasformazione o totale eliminazione della porzione di parapetto corrispondente. In alternativa - raramente - la cabina di proiezione era realizzata sul palcoscenico con la proiezione a rovescio su uno schermo semitrasparente⁹⁸.

Ulteriore elemento necessario allo spettacolo proposto prima dal cinematografo - che proponeva un semplice susseguirsi di immagini - e poi dal cinema, è il pannello di proiezione: la sua introduzione non comporta, se non rari casi (cfr. teatro Iris, Torre del Greco), nessun intervento particolarmente invasivo, in quanto lo stesso è semplicemente affiancato alle strutture già presenti sul palcoscenico, in genere sospeso alla graticcia. Tuttavia, le conseguenze sono legate maggiormente all'incuria a cui è indotto l'apparato della torre scenica: privato della sua funzione peculiare, i suoi componenti sono intesi quali 'pezzi' senza più alcuna funzione, destinati al macero o semplicemente abbandonati.

⁹⁸ L. Piccinato, s.v. *Cinematografo*, in S. D'Amico - L. Squazzina (a cura di) *Enciclopedia dello spettacolo*, Casa Ed. Le Maschere, Roma 1956, vol. III, pp. 848-855.

Dell'architettura del teatro, invece, il cinema usufruisce molto dello spazio della fossa orchestrale o del golfo mistico: fino all'avvento del sonoro, infatti, lo spettacolo cinematografico è accompagnato dal suono di un pianoforte o di un'orchestra che trovavano nello spazio suddetto la loro collocazione⁹⁹.

Il cambio della funzione o il suo parziale adattamento richiedono una modifica della composizione spaziale interna al teatro: i tempi di svolgimento dello spettacolo, caratterizzato dall'afflusso della gente alla spicciolata e dalla brevità dei tempi d'intervallo, eliminano o almeno limitano la necessità degli spazi d'attesa, per cui i luoghi di rappresentanza sono spesso aboliti ed è ridotto lo spazio dei luoghi funzionali all'accoglienza quali la biglietteria.

All'ascesa del cinema si affianca un'istanza di modernizzazione – a partire dagli anni Cinquanta in poi – in relazione sia al funzionamento del teatro-cinema che al suo aspetto figurativo: dalla sala scompaiono decorazioni dai parapetti dei palchi e velluti o sete dalle pareti per lasciar posto a superfici lisce con materiali 'moderni', sovente, di scarsa qualità ma rispondenti all'esigenza di creare superfici 'nuove'. Si aggiunge, poi, la tendenza a rincorrere il frenetico sviluppo della tecnologia, con l'introduzione di nuova impiantistica in sostituzione o affiancando l'esistente, ad esempio con impianti d'illuminazione o volti a migliorare le condizioni ambientali.

Mutamenti dell'architettura nella sua composizione, nel suo aspetto materiale e figurativo inducono a riflettere sull'effettiva compatibilità tra funzione teatrale e cinematografica, ancora oggi, molto spesso associate l'una all'altra (cfr. 5.2). Interessanti sono le riflessioni di Luigi Piccinato in merito all'adattamento dei teatri a sala cinematografica: alla fine degli anni Cinquanta egli dedica una parte del suo testo relativo alla voce 'cinematografo'¹⁰⁰ alle suddette problematiche, facendo emergere quanto la differenza tra le due tipologie architettoniche provenga, *in primis*, da differenze concettuali riferite sia alla visibilità che alle esigenze di fruizione peculiari allo spettacolo cui l'architettura è destinata. Lo spettacolo cinematografico necessita di una visione frontale dello stesso essendo proiettato su un pannello bidimensionale a differenza del teatro che sviluppa il suo spettacolo in uno spazio tridimensionale: l'adattamento dei teatri a cinema ha comportato spesso la perdita dei posti laterali sia della platea che dei palchi, per cui, nelle nuove costruzioni, le gallerie sostituiscono i palchi offrendo una visione frontale del boccascena che inquadra la proiezione. Per la risoluzione di tale problema, Piccinato ricorda l'utilizzo di «pareti mobili laterali, atte a ridurre la larghezza della sala durante le proiezioni»¹⁰¹, secondo l'esempio del teatro di Melmo.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ L. Piccinato, *op. cit.*, pp. 832-854.

¹⁰¹ L. Piccinato, *op. cit.*, p.850.

Dalla fine degli anni Sessanta il cinema è in crisi a causa, in massima parte, dell'avvento della televisione che porta lo spettacolo a casa¹⁰², a cui si aggiungono gli onerosi costi di gestione delle stesse strutture, per cui sono indotti alla chiusura e lo sono tuttora. In Campania, nel terremoto del novembre 1980 s'identifica l'evento che ha portato alla chiusura 'in massa' delle strutture teatrali, più o meno gravemente danneggiate; si nota, tuttavia, come le architetture che sono tornate in funzione abbiano tutte riacquisito lo *status* di teatro o abbiano tenuto la doppia valenza, soprattutto nella veste figurativa originaria.

Ai teatri trasformati in cinema si affiancano le nuove costruzioni della prima metà del Novecento progettate come *cine-teatri*, architetture con la dotazione tecnologica e spaziale per poter ospitare spettacolo teatrale e proiezione cinematografica. Sono costruzioni, in genere, realizzate in cemento armato con un impianto planimetrico che trova differenti declinazioni, conservando, tuttavia, la composizione della sala con platea e galleria¹⁰³. Tale tipologia architettonica, in effetti, risponde all'idea del teatro di massa, con grandi capienze, pubblicizzato dal governo fascista, e argomento di dibattito durante il convegno Volta del 1934 (cfr. par.1.2); tuttavia il cinema è «lontanissimo dai propositi di partecipazione spaziale invocati dai teorici del Totaltheater»¹⁰⁴ nella sua contrapposizione tra il volume della sala, in cui sono gli spettatori e lo schermo bidimensionale.

Le trasformazioni sono, tuttavia, gli effetti di un'estrema fiducia nei prodotti dell'industrializzazione, considerati all'avanguardia rispetto ai tradizionali dell'edilizia e soprattutto sono la risposta ad un'istanza psicologica che richiede un'architettura 'nuova', differente da quella che caratterizza il passato. Prescindendo dal suo significato intrinseco di elemento «indispensabile alla vita sociale»¹⁰⁵, dell'edificio teatrale - dall'inizio del Novecento fino agli anni Ottanta - non si ha interesse a conservarne la testimonianza materiale, escludendo il caso dei teatri lirici che rappresentano le 'stelle polari' di una rete di teatri diffusa in maniera capillare sul territorio: piuttosto le linee d'intervento tendono a inseguire la tecnologia che avanza in modo vertiginoso in modo da soddisfare sempre le aspettative degli spettatori¹⁰⁶ e mantenere alto l'introito economico. Nonostante tutto ciò, tuttavia bisogna considerare che il cinema ha consentito a molte architetture, come si vedrà, di giungere all'attualità evitandone la demolizione.

¹⁰² P. Carbonara, *op.cit.*, p. 352.

¹⁰³ In ambito campano rispondono a tale tipologia i seguenti teatri: Garofalo (Battipaglia), Andrea Meo (Montecorvino Rovella), Augusteo (Salerno), Minerva (Angri), Moderno (Torre Annunziata), Umberto (Nola), Ferrari (Sapri).

¹⁰⁴ P. Carbonara, *op.cit.*, p. 352.

¹⁰⁵ M. A. Giusti - S. Caccia (a cura di), *Buio in sala: architettura del cinema in Toscana*, M&M Maschietto, Firenze 2007, p.19.

¹⁰⁶ M. Cavallè, *Tecnica delle costruzioni di cinema e teatri. Progetti e costruzioni dell'autore coi particolari delle strutture in cemento armato e gli schemi degli impianti principali*, Gorlich Editore, Milano 1955, II vol., p. 8.

Fig. 34. Nola (Na), Teatro Umberto. Il teatro conserva la sua funzione di teatro per pochi anni per poi condividere lo spazio della sua architettura. Attualmente ha la duplice valenza di teatro-cinema (foto 2011).



Fig. 35. Pompei (Na), Teatro Costazo-Matiello, Il teatro è inaugurato negli anni Quaranta, nato come teatro di un collegio; aperto al pubblico negli anni Sessanta, diviene cinema teatro. Si noti la presenza della doppia galleria. (foto 2011)

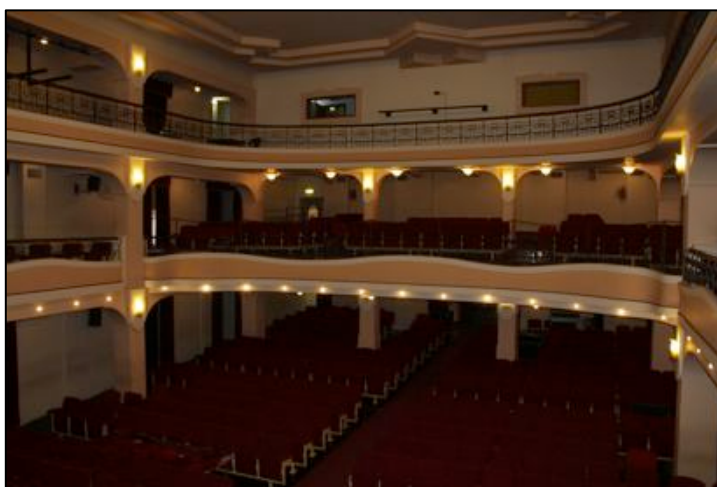


Fig. 36. Montecorvino Rovella (Sa), teatro Andrea Meo. Benchè nato per ospitare anche lo spettacolo teatrale ha funzionato per la maggior parte del suo periodo d'attività



Parte I

ARCHITETTURE TEATRALI IN CAMPANIA

ARCHITETTURE TEATRALI IN CAMPANIA TRA XVIII E XX SECOLO. UN PERCORSO DI CONOSCENZA

2.1 L'architettura del teatro nella trattatistica storica in ambiente campano

Tra la metà del XVIII secolo e la prima metà del XIX secolo si assiste alla radicale riforma dello spettacolo teatrale ad opera di intellettuali illuministi, con conseguenze importanti anche sull'architettura teatrale¹; si susseguono pubblicazioni di trattati a partire dall'edizione di Algarotti,² poi a seguire di Arnaldi³, Milizia⁴, Memmo⁵ e di Rizzetti.⁶

Francesco Algarotti⁷ nel 1763 dà alle stampe il suo *Saggio sopra l'opera in musica*. Dopo aver dedicato la sua riflessione agli aspetti formali dello spettacolo a teatro, conclude il suo lavoro con un paragrafo dedicato all'architettura teatrale: *Del Teatro*.⁸ Secondo tale autore le nuove architetture teatrali sono troppo attente a mostrar se stesse senza avere alcuna attenzione «per l'uso e il fine»⁹, per cui ritiene necessario affrontare le questioni relative alla materia con cui realizzare un teatro, alla *figura* e alla grandezza dello stesso, alla disposizione dei palchetti e all'ornato, in quanto «dichiarata la vera forma dell'opera in musica, si venga a dichiarare eziandio la più

¹ G. Ricci, *Teatri d'Italia dalla Magna Grecia all'Ottocento*, Milano 1971, pp.191-195

² F. Algarotti, *Saggio sopra l'opera in Musica*, per Marco Coltellini in via Grande, Livorno 1763.

³ F. Arnaldi, *Idea di un teatro nelle sue parti simile a teatri antichi all'uso moderno accomodato dal Conte Enea Arnaldi accademico Olimpico*, appresso A. Veronese, Vicenza 1762.

⁴ F. Milizia, *Trattato completo, formale e materiale del teatro*, Stamperia Pasquali, Venezia 1774.

⁵ A. Memmo, *Semplici lumi tendenti a render cauti i soli interessati nel teatro da erigersi nella parrocchia di San Fantino in Venezia. Prima che diano il loro voto a quel modello che tra diversi all'occhio lor materiale e non intellettuale maggiormente piacesse*, Venezia 1789.

⁶ L. Rizzetti, *La costruzione del miglior teatro*, Venezia 1756.

⁷ Francesco Algarotti (Venezia 1712- Pisa 1764) segue i suoi studi tra la città natale, dove fu allievo di Carlo Lodoli, per poi spostarsi a Roma e a Bologna, alla cui cultura è rimasto sempre legato. Algarotti soggiorna spesso anche all'estero: Inghilterra, per approfondire gli studi della lingua, Francia e Russia. Di ritorno da uno dei suoi viaggi a Pietroburgo il nostro conosce Federico II che lo invita presso la sua corte dove resta per due anni (1740-1742) con incarichi diplomatici. Nel 1746 ritorna alla corte di Federico II ed è nominato cavaliere dell'ordine del Merito, e a corte trascorrerà la sua vita, tranne qualche breve interruzione, interessandosi esclusivamente ai suoi studi incentivati dalla conoscenza di Voltaire. Tra i suoi scritti: *Newtonianismo* (1737), *Viaggi in Russia* (1738), *Lettere sulla traduzione dell'Eneide del Caro* (1744), *Il congresso di Citera* (1745), *Sopra l'architettura* (1756), *Sopra la pittura* (1762). (E. Bonora, s.v. «Algarotti Francesco» in *Dizionario biografico degli italiani*, pp. 356-360).

⁸ F. Algarotti, *Saggio sopra...*, cit., pp. 70-87.

⁹ *Ivi*, p.71.

accomodata forma del luogo, ove si ha da vedere, ed udire»¹⁰. I mattoni o i materiali lapidei sono ritenuti i migliori sia per la loro durabilità e solidità, sia per la sicurezza contro gli incendi; tuttavia, non hanno buone qualità acustiche, per cui l'Algarotti ritiene necessario utilizzare, all'interno, il legno, «materia di che fannosi gli strumenti musicali»¹¹, purchè sia ben stagionato ed in modo uniforme. La pianta a semiellisse è vista come la tipologia di planimetria che contiene tutti i vantaggi non contemplati né dall'impianto a campana, tanto in auge alla fine del Settecento, né dall'impianto a semicerchio, utilizzato dagli *antichi* per i loro teatri; il primo, infatti, aveva lo svantaggio di indurre a restringere lo spazio della platea, mentre il secondo comportava la formazione di un palcoscenico troppo grande. Per la sistemazione dei palchetti, Algarotti è propenso a seguire le indicazioni del predecessore dei Bibiena, Andrea Seghizzi, secondo cui i palchi devono essere posti in modo che gli stessi non intralcino la visione agli spettatori presenti nei palchi adiacenti, quindi saranno sporgenti verso la sala in modo crescente dal basso verso l'alto. Importante, inoltre, è la *vastità* del teatro stesso: «troppo avrebbe del ridicolo, che altri facesse un teatro così grande, che non si potesse comodamente udire: come farebbe ridicolo, che così grandi si facessero le opere di una fortezza da non le potere di poi difenderle»¹². La dimensione del teatro va, dunque, proporzionata, secondo il Nostro, alla potenza della voce oltre che alla popolazione della città che accoglie l'edificio teatrale. Gli ornati, infine, sono banditi perché «non è questo il luogo per una così fatta decorazione»¹³.

L'aspetto più importante nella riflessione dell'Algarotti è l'aver individuato nel *vedere* e nell'*udire* i due principi-base intorno a cui ruota la progettazione di un edificio teatrale e, quindi, il suo funzionamento e che saranno ripresi dai successivi trattatisti. L'autore, inoltre, sottolinea la specificità del teatro nell'essere il frutto di un'armonia di parti cui partecipano anche gli spettatori, considerati facenti parte lo spettacolo così «come i libri negli scaffali di una biblioteca, come le gemme ne' castoni del gioiello»¹⁴.

Francesco Algarotti con la sua trattazione, anticipa temi che saranno affrontati anche dai successivi studiosi e che rappresentano, tuttora, dei capisaldi negli interventi sull'architettura teatrale.

«I nostri Maggiori, avendo introdotte delle mutazioni non lievi circa la maniera di trattenere, e divertire il Popolo né teatri parimenti non abbiano, o con i loro scritti, o colla erezione dè nuovi teatri ordinate regole certe»¹⁵: così Enea Arnaldi¹⁶ giustifica nel suo saggio *Idea di un teatro*, la necessità di dare regole certe per

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

¹² F. Algarotti, *Saggio sopra, cit.*, p. 74.

¹³ *Ivi.*, p. 80.

¹⁴ *Ivi.*, p. 82.

¹⁵ E. Arnaldi, *Idea di un teatro, cit.*, p. IX.

¹⁶ Enea Arnaldi (Venezia 1716-1794) fin dall'infanzia è iniziato agli studi umanistici all'interno dell'Accademia Olimpica di Venezia di cui diverrà membro. In tre saggi condensa tutte le sue riflessioni relativi ai principi

la costruzione dei teatri. Propone un teatro con pianta ovale e strutture in muratura per dare solidità alla fabbrica, rivestita in legno in modo che l'architettura sia 'sonora'. Nel semicerchio della platea sono disposti undici gradini concentrici che ricordano i teatri greci e romani, a cui sono aggiunti cinque ordini di palchi, con sette palchetti per livello.

Il *Trattato completo, formale e materiale del teatro* di Francesco Milizia, pubblicato a Venezia nel 1773¹⁷, è il caposaldo delle riforme del teatro del Settecento, il termine di paragone dei successivi saggi e trattati riguardanti il teatro stesso. Dopo aver affrontato vari argomenti riguardanti le varie tipologie di spettacolo, Milizia dedica gli ultimi due capitoli del suo trattato all'edificio teatrale. Fortemente critico nei confronti del teatro settecentesco, quindi del teatro a palchi, ritenuto un teatro caratterizzato da «povertà, difetti, abusi»¹⁸, il trattatista esclude da tale categoria solo poche architetture, «costruite stabilmente di pietra e con qualche comodità»¹⁹: il teatro di Torino, di Napoli, di Bologna e di Berlino, che, come Algarotti, considera il migliore in assoluto, anche se costruito secondo l'impianto del teatro all'italiana.



Fig.1. Vicenza. Teatro Olimpico, (foto 2010)

L'unico teatro che egli stima e considera un *buon teatro* è l'Olimpico di Vicenza (fig. 1) di Andrea Palladio, con il suo impianto a U e le gradinate in sostituzione dei palchi.

architettonici. Il primo, dedicato al teatro (*Idea di un teatro, cit.*) nasce in seguito alle polemiche nate in seguito alla distruzione del teatro di Verona (1749) ma fu pubblicato solo nel 1762: nel saggio suggerisce un teatro ideale nel quale condensa l'apparato classico con le esigenze della messinscena settecentesca. Nel saggio *Delle basiliche antiche e specialmente di quella di Vicenza. Discorso del conte Enea Arnaldi accademico olimpico con l'aggiunta della descrizione di una Curia d'invenzione dell'autore* (1767), Arnaldi disquisisce sull'etimologia del termine 'basilica' fornendo una cronologia documentata della basilica vicentina; il terzo scritto, *Descrizione delle architetture pitture e sculture di Vicenza* (1779), invece, è un'opera di carattere descrittivo riguardante l'architettura. Tra le sue poche realizzazioni, circoscritte al territorio vicentino: villa Bonomo a Villaganzerla, palazzo prefettizio in contrà del Monte ed un restauro della Basilica. (E. Povoledo, s.v. «Arnaldi Enea» in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma 1962, vol. IV, pp. 245-247).

¹⁷ Il trattato di Francesco Milizia è stato pubblicato una prima volta nel 1771 ma fu sottoposto a censura per ordine dello Stato Pontificio; la seconda edizione 'riveduta' è stata pubblicata nel 1773.

¹⁸ F. Milizia, *Trattato completo, cit.*, p. 77.

¹⁹ *Ibidem*.

I principi a cui un'architettura teatrale deve rispondere, secondo il Milizia, sono: *solidità*, *comodità* e *convenienza*. Il concetto di *solidità* è strettamente legato alla questione del pericolo d'incendio: l'autore afferma, infatti, che la vita massima di un edificio teatrale arriva a cinquant'anni, se non brucia prima. Realizzare il teatro con materiali lapidei, in sostituzione del legno, diviene garanzia di solidità di fronte al rischio degli incendi, molto frequenti per l'utilizzo di fiaccole per l'illuminazione. Al problema dell'incendio, egli accosta il problema dell'umidità sia per i danni che può causare ai legni sia per i danni alla salute umana, suggerendo di fare attenzione che la quota della platea non sia al di sotto del piano della strada. Per *comodità* Milizia intende «un'agiata situazione di vedere e sentire tutti egualmente»²⁰, riproponendo l'idea dell'Algarotti circa gli obiettivi da osservare nella realizzazione di un teatro: il confronto dell'architetto illuminista è tra il teatro antico con le sue gradinate, in cui gli spettatori sentivano e vedevano tutti alla stessa maniera, e il teatro settecentesco con i suoi palchi in cui, in base alla curvatura della sala, gli spettatori vedono più o meno bene.

La presenza dei palchi nella sala è l'aspetto maggiormente negativo che il Nostro individua nel teatro all'italiana: negativo perché i palchi spezzano il suono in mille onde per cui si sente poco e male; inoltre sono scomodi per vedere le rappresentazioni sceniche per cui è necessario lasciare i tramezzi laterali a metà o non realizzarli. Essi, infine, «impediscono qualsiasi ornamento»²¹. La peggiore conseguenza è, tuttavia, la libertà di girare tra i palchi dando vita a frequenti conversazioni da cui deriva la «ruina del teatro formale»²², ove per *teatro formale* s'intende lo spettacolo teatrale. Dal punto di vista sociale, dividendo gli spettatori in tanti gruppi, i palchi negano la grande conquista dei teatri pubblici che era lo stare in comunità, accrescendo il senso civico dei partecipanti allo spettacolo stesso.

La *comodità* di cui deve godere un teatro è anche connessa alla possibilità degli spettatori di entrare ed uscire facilmente, anche in caso di pericolo, attraverso numerosi varchi, sull'esempio dei teatri antichi.

La *convenienza*, infine, è riferita all'aspetto esteriore, visto come lo specchio di ciò che è presente all'interno dell'architettura teatrale (fig. 2, 3).

Nel trattato di Milizia è proposta l'idea di teatro di Vincenzo Ferrarese: il progetto prevede un teatro per cinquemila persone su pianta circolare, dove una metà è destinata al pubblico, l'altra metà alla sceneggiatura. Gli spettatori sono disposti su una gradinata ricoperta da sedili in legno, ottenendo la possibilità di tutti di poter ben vedere e sentire. Per garantire un equilibrio tra pieni e vuoti nel volume creato dalla gradinata i cui effetti sull'acustica nei teatri antichi erano ovviati con l'utilizzo dei vasi sonori, nel trattato settecentesco questi ultimi sono sostituiti da una volta rampante. Al fine di evitare l'eco è previsto il rivestimento con tavole di legno ben stagionato della volta, delle logge che ospitano le gradinate e la scalinata

²⁰ *Ivi*, p. 88.

²¹ *Ivi*, p. 90.

²² *Ivi*, p. 91.

interna²³. Il teatro è, inoltre, ricoperto da una finta volta in legno²⁴, coperto, a sua volta da un tetto che è l'unico vantaggio che rappresenta l'unico vantaggio riconosciuto da Milizia al teatro moderno in quanto permette la realizzazione di spettacoli con tutte le condizioni climatiche.

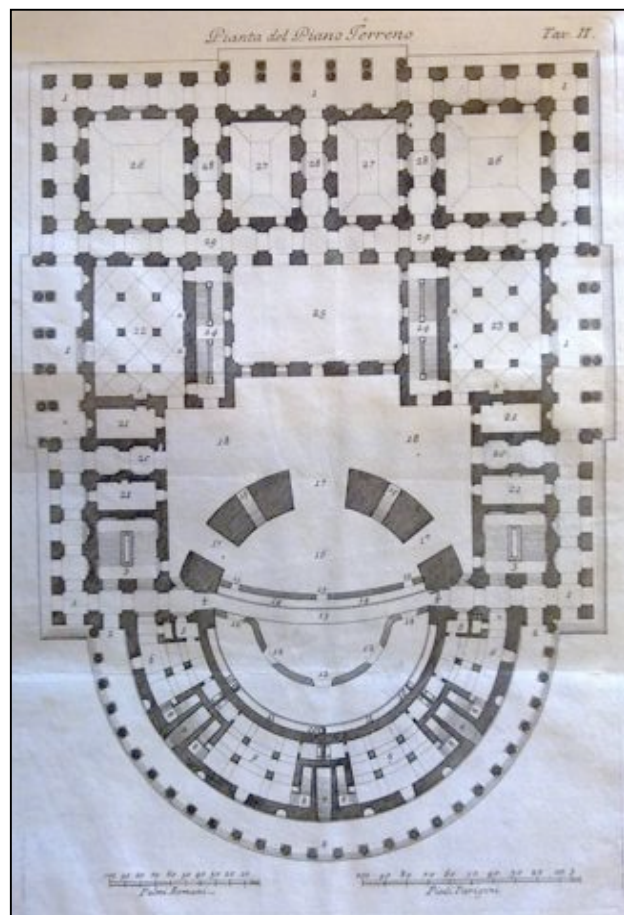


Fig.2. Pianta del teatro secondo l'idea di Vincenzo Ferrarese, in F. Milizia, *Trattato, cit.*, tav.II.

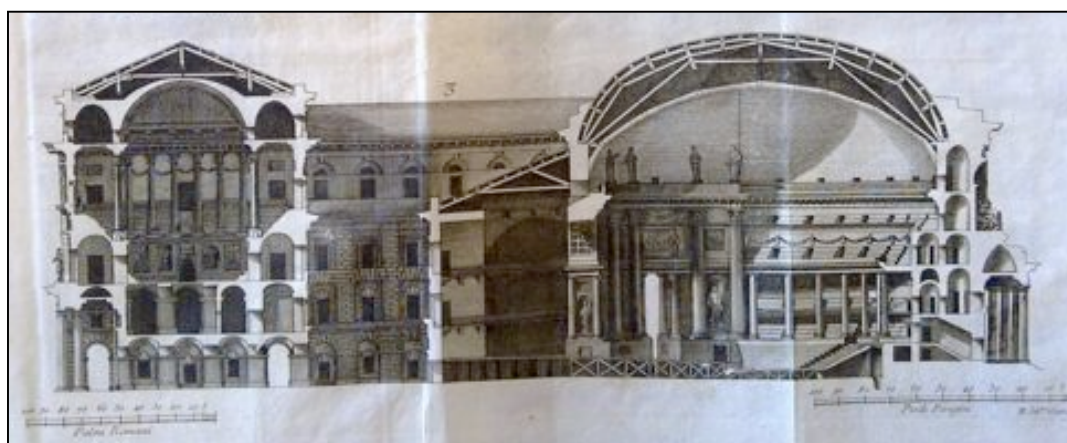


Fig.3. Sezione del teatro secondo l'idea di Vincenzo Ferrarese, in F. Milizia, *Trattato, cit.*, tav.III.

²³ «una volta rampante continuata senza alcuna interruzione, ed al muro dell'imposta inferiore praticiamo alcuni vani corrispondenti a certi pozzi sotto di essa volta. Ricoprendo poi la scalinata interna del Teatro tutta di tavole finte, ed egualmente stagionate, come anche la volta e le logge, si renderà il tutto sonoro, senza cagionarsi eco» *Ivi*, p. 92.

²⁴ *Ivi*, p. 94.

Come per l'Algarotti, le questioni intorno a cui ruotano le osservazioni di Milizia sono relative al *vedere* e all'*udire*. Al di là della critica negativa al teatro all'italiana con i suoi palchi, la sua attenzione è rivolta, *in primis*, all'impianto planimetrico, condizione fondamentale per una buona visione dello spettacolo con la proposta di un impianto a semicerchio. L'attenzione, poi, si sposta sulla questione acustica e, quindi, sulle soluzioni da adottare.

La scelta della cassa armonica realizzata su volte, al di sotto della platea, in alternativa ai vasi sonori dei teatri antichi, è un dispositivo che è presente in diversi progetti anche in ambito campano come nel teatro Garibaldi a Santa Maria Capua Vetere, nel teatro Comunale di Caserta prima degli interventi degli ultimi vent'anni, nel teatro di Benevento, oltre ad essere una soluzione proposta anche dai trattatisti campani. Con fini acustici è utilizzato il legno ad integrare le mancanze sonore dei materiali lapidei, soprattutto nei rivestimenti o nelle strutture delle fosse orchestrali.

Nell'ambiente napoletano sono pubblicati *Dell'opera in musica* (1772) di Antonio Planelli, la *Regolata costruzione de' teatri* (1787) di Vincenzo Lamberti; agli inizi dell'Ottocento, Nicola D'Apuzzo dà alle stampe *Cenno intorno ai teatri moderni e sopra gli archi di trionfo degli antichi* (1817), Vincenzo De Grazia pubblica il *Discorso sull'architettura del teatro moderno* (1825) mentre Francesco de Cesare dedica un capitolo de *La scienza dell'architettura applicata alla costruzione, alla distribuzione, alla decorazione degli edifici civili*, al teatro tra il 1855 e il 1856.

Le varie trattazioni hanno ad oggetto, seppur in maniera differente, le medesime questioni: l'articolazione della pianta, la distribuzione dei palchi, i materiali da utilizzare, i macchinari per la scenografia nonché tutte quelle riflessioni che hanno come fine ultimo la ricerca delle migliori soluzioni perché il *vedere* e l'*udire* non vengano compromessi.

Antonio Planelli dedica un capitolo del suo scritto alla costruzione del teatro²⁵. Egli suggerisce la forma di un semicerchio per l'impianto planimetrico «la di cui aia sia occupata dalla platea, la periferia dalla fronte de palchetti e il diametro dal pulpito, ossia dall'esteriore orlo del proscenio [...]»²⁶, ipotizzando che si possa trasformare in una semiellisse se la scena diventa troppo lunga, col conseguente aumento del numero dei palchi. La distribuzione dei palchi ideata da Sighizzi e sperimentata dai Bibiena, cioè con le file degradanti, è ritenuta l'ottimale perché non si creano angoli acuti che «estinguono e divorano il suono»²⁷, in accordo con l'idea di Algarotti. La struttura portante si ipotizza che sia realizzata in mattoni, in pietra o in marmo «per dar solidità all'edifizio [...] sì per garantirlo al possibile dagli incendi»²⁸, per cui Planelli dispone che il teatro abbia numerose vie d'uscita, come

²⁵ A. Planelli, *Dell'opera in musica. Trattato del cavaliere Antonio Planelli dell'ordine gerosolimitano*, a cura di F. Degradà, Discanto edizioni, Fiesole 1981, pp. 104-109.

²⁶ *Ivi*, p. 107.

²⁷ *Ivi*, p. 106.

²⁸ *Ivi*, p. 104.

suggerito anche da Milizia nel suo trattato. L'attenzione all'aspetto acustico conduce Planelli a preferire la pianta semiellittica, il legno al marmo nel rivestimento degli interni²⁹ purchè tutti gli elementi abbiano la medesima stagionatura, a disporre che ci siano poche decorazioni, pochi specchi e che le porte siano chiuse durante gli spettacoli.

Nella prefazione a *La statica degli edifici*³⁰ del 1781 Lamberti³¹ annuncia un futuro studio circa la costruzione dei teatri; sei anni dopo dà alle stampe *La regolata costruzione de' teatri*, scritto nato dall'esigenza di esplicitare quali siano gli obiettivi da perseguire nella realizzazione di un teatro, considerati i numerosi cantieri di architetture a Napoli nella seconda metà del XVIII secolo; ciò con l'obiettivo che la costruzione sia 'regolare' e quindi segua quei principi costruttivi necessari perché gli obiettivi suddetti siano raggiunti.

Il trattato, dedicato ad Andrea Memmo³², ha ad oggetto il 'Teatro Scientifico Moderno'³³: è definito 'scientifico' perché segue principi matematici e geometrici derivanti da un processo razionale, sulla scia delle idee illuministe; 'moderno', invece, lo contrappone al teatro antico dei Greci e dei Romani. La copertura è, inoltre, l'elemento di differenza tra il teatro antico e il moderno che ha permesso anche un cambiamento di fruizione del teatro stesso dando la possibilità di rappresentare spettacoli anche la sera o in caso di piogge.

La trattazione di Lamberti si articola in otto capitoli in cui, partendo dalla suddetta differenza tra il teatro antico ed il moderno, l'autore individua quali siano le questioni da affrontare nella progettazione di un teatro affinché possa avere un ottimo funzionamento in senso moderno; tuttavia egli arriva alla conclusione che a nessun teatro d'Italia si possa attribuire tale aggettivo. L'articolazione dell'indice del suo volume pone in evidenza quali siano le questioni caratteristiche di

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ V. Lamberti, *La Statica degli edifici*, in Napoli presso Giuseppe Campo, 1781.

³¹ Le fonti bibliografiche sulla figura di Vincenzo Lamberti sono molto scarse, per cui non è possibile ricomporre un'esauritiva cronologia della sua attività. Nasce a Napoli nel 1740 ed è ben presto avviato agli studi matematici a cui seguirono gli studi presso l'Accademia delle Scienze e Belle Lettere di cui diverrà socio. Poco è noto sulla sua attività di ingegnere mentre è nota la partecipazione ai dibattiti che hanno accompagnato la realizzazione di alcune opere come il caso del restauro della cupola del Gesù Nuovo, quando non esita a schierarsi contro il parere di Fuga, Gioffredo e Vanvitelli (che erano a favore della demolizione dell'opera di Guglielmelli). Tra i suoi scritti, oltre a *La Statica degli edifici* (1781), a *La regolata costruzione de' teatri* (1781), si ricorda il saggio *Voltimetria retta* (1773), in cui si pone il problema di valutare la quantità di pietrame necessario alla costruzione delle volte e le giornate lavorative necessarie. (M. Filippi, *La Statica degli edifici dell'ingegnere napoletano Vincenzo Lamberti: un trattato teorico-pratico del tardo XVIII secolo*, in «Atti del Convegno nazionale di Storia dell'Ingegneria», Napoli, aprile 2008, tomo I, pp. 487-496).

³² Andrea Memmo, veneto, studioso di teatro, nel 1788, qualche anno prima dell'emanazione del bando per la costruzione del teatro La Fenice, darà alle stampe un saggio (*Semplici lumi tendenti a render cauti i soli interessati nel teatro da erigersi nella parrocchia di San Fantino in Venezia*). Prima che diano il loro voto a quel modello che tra diversi all'occhio lor materiale e non intellettuale maggiormente piacesse) in cui espone i principi da seguire nella progettazione di un teatro moderno. Su Andrea Memmo: S. Pasquali, *Scrivere di architettura intorno al 1780: A. M. e Francesco Milizia tra il Veneto e Roma*, in «Arte veneta», LIX (2002), pp. 168-185; S. Pasquali, s.v. «Andrea Memmo», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Catanzaro 2009, Vol. LXXII, pp. 415-418.

³³ V. Lamberti, *La regolata costruzione de' teatri*, in Napoli presso V. Orsini, 1782.

un'architettura teatrale, le sue specificità, e con quali, quindi, ci si debba confrontare per un intervento di progettazione.

Nel primo capitolo, dedicato all'origine 'materiale' e 'formale' del teatro, Lamberti, dopo una disamina dell'evoluzione dello spettacolo teatrale sin dalla sua origine di «perfezionata poesia»³⁴ presso i Greci, riflette sul rapporto tra il poeta e l'architetto, considerate due «aliquote comuni agli spettatori»³⁵. Presupponendo l'indivisibilità del teatro *formale*, inteso come spettacolo, dal teatro *materiale*, inteso come architettura teatrale, Lamberti sottolinea lo stretto legame tra la buona riuscita dello spettacolo ed il luogo in cui si svolge:

il Poeta dee formar la sua composizione in guisacchè l'Architetto si possa eseguire al naturale il luogo dell'azione. L'Architetto poi dee escogitar l'invenzion della scena, come fosse presente a' fatti, che dal Poeta si desiderano rappresentare. Quando queste due parti corrispondono, secondo il gusto delle varie nazioni, sarà il massimo diletto per gli spettatori. Da ciò si deduce, che qualunque distrazion sarà distruggitrice del piacere.³⁶

Lamberti con tale riflessione anticipa la questione della necessità della conoscenza del mondo del teatro, della pluralità delle competenze necessarie per realizzare una buona architettura teatrale e, quindi, anche per poter intervenire su di essa con un eventuale progetto di conservazione.

Il teatro 'moderno'³⁷, inoltre, ha necessità di nuovi spazi per l'intrattenimento quali «botteghe di caffè, sorbetteria, [...] sale per feste da ballo, camere per giuochi di carte, trattoria ed osteria per le persone di servizio»³⁸: perchè 'moderno', il teatro *scientifico* di Lamberti necessita di nuovi spazi, necessari per un nuovo modo di vivere lo spettacolo a teatro così come, attualmente, ne necessita il teatro storico, in quanto «il teatro [...] richiama in sé tutte le varie condizioni delle persone, che sonvi nella popolazione, per la quale il Teatro si costruisce»³⁹. L'ingegnere napoletano, poi, riflette sui due obiettivi da osservare nella progettazione di un teatro «i quali son la grata ed eguale veduta di tutti gli spettatori, e l'union per essa della voce e del

³⁴ *Ivi*, p. VI.

³⁵ *Ivi*, p. XIII.

³⁶ *Ivi*, p. XVII.

³⁷ Nella definizione di *teatro moderno* presente all'interno del 'Vocabolario dei termini di architettura' inserito in un'edizione del trattato di Vignola del 1814 (J. Barozzi da Vignola, *Gli ordini d'architettura civile corredati delle aggiunte fattevi dagli architetti Gio Battista Spampani e Carlo Antonini*, Casa Ed. Vallardi, Milano 1814, II edizione, pp. 84-85) il riferimento esemplificativo a cui gli autori rimandano è proprio il teatro proposto da Lamberti; nel testo inoltre si fa riferimento anche all'idea di teatro di Milizia e al teatro del Verzaro di Perugia: «A' di nostri il teatro è talmente diverso dagli antichi, che non ne ritiene che il nome. Se ne vedono alcuni fatti a guisa di campana, altri a ferro di cavallo, e pochi semicircolari. I Francesi in luogo delle gradinate vi fanno delle logge, gl'Italiani de' palchetti separati. Ai portici suddivisati sostituirono i moderni alcune sale, che chiamansi ridotti, dove si tengono i giuochi. Le parti principali del teatro moderno si risolvono a tre, platea, orchestra e palcoscenico; e chi volesse averne un'idea completa può consultare il teatro di Vincenzo Lamberti (Napoli 1781); il teatro di Francesco Milizia (Venezia 1773); e per le scene del teatro del Verzaro di Perugia (Perugia 1785)»

³⁸ V. Lamberti, *La regolata*, cit., p. XVII.

³⁹ *Ivi*, p. LXIV.

suono»⁴⁰. In seguito a considerazioni che hanno ad oggetto alcuni teatri italiani, quali il teatro di Imola di Cosimo Morelli, il teatro di Bologna dei Bibiena ed il «teatro di Napoli ideato dal Vaccari»⁴¹, a loro volta confrontati con ulteriori altri casi, Lamberti conclude il secondo capitolo affermando che «non vi è teatro in Italia che possa chiamarsi perfetto sul gusto moderno»⁴², in cui siano garantite l'ottima acustica e visibilità.

Nella sua trattazione il trattatista partenopeo mostra di conoscere sia il saggio di Arnaldi che di «un Anonimo che ha dato fuori la sua opera *del teatro*, stampata in Roma nell'anno 1772»⁴³: l'Anonimo, si può ipotizzare che sia Francesco Milizia, sia perché la data di pubblicazione della prima edizione della sua opera è il 1772, sia per la descrizione che Lamberti fa dello stesso trattato.

Lo studioso napoletano non condivide né le proposte di Arnaldi né dell'Anonimo, perché considera le loro idee poco adatte all'uso moderno del teatro, criticandole entrambe in relazione alla prospettiva e all'acustica, e le considera non rispondenti agli obiettivi da rispettare nella progettazione di un teatro.

Lamberti specifica, quindi, gli obiettivi da osservare nella costruzione di un teatro: «l'ottica e l'armonia oltre che la solidità, che ricercar si dee nella formazione di qualunque edificio»⁴⁴. Il primo parametro riguarda la necessità di un'eguale visione per tutti gli spettatori dettata dall'impianto planimetrico. A tal scopo egli teorizza la *Pelcinona*, ossia un impianto planimetrico di cui esplicita la costruzione geometrica che sottende il soddisfacimento delle esigenze visive ed acustiche degli astanti assumendo la forma di una campana schiacciata (figg. 4-5-6).

L'armonia rappresenta «l'unione di diversi suoni musicali ascoltati in un medesimo tempo»⁴⁵ che è «l'essenza della musica»⁴⁶, facendo emergere l'importanza della questione acustica. Ampio spazio è dedicato a tale aspetto che l'ingegnere napoletano ritiene influenzato e determinato dai materiali, dalla natura dell'aria e, come già detto, dall'impianto planimetrico.

Per la costruzione del teatro, divergendo dall'idea del Planelli, Lamberti sostiene di dover utilizzare il laterizio, ritenuto materia 'sonora'⁴⁷, e di dover limitare al minimo l'uso del legno sia per evitare il rischio degli incendi sia perché nel tempo le caratteristiche dei vari elementi lignei possono cambiare inducendo la mutazione anche del comportamento acustico della sala. Il legno viene sostituito da un «intonaco ben levigato, e liscio, affinché non si perda la voce negli scabri di essa»⁴⁸. Entrambi i teorici, tuttavia, sostengono di dover evitare l'utilizzo degli ornati, delle

⁴⁰ *Ivi*, p. XXI.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ivi*, p. XXVI.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ivi*, p. XXVII.

⁴⁵ *Ivi*, p. XXVIII.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ V. Lamberti, *La regolata*, cit., p. XXXIX.

⁴⁸ *Ibidem*.

tele e delle sete perché «materie di distruzione della voce e del suono»⁴⁹. È interessante notare come, circa gli incendi, Lamberti progettò un sistema di spegnimento a cascata operante tramite dei tubi posti ai quattro angoli del palcoscenico che attingono l'acqua da vasche di cui non è specificata la posizione, così come non è specificato il metodo di spegnimento di un eventuale incendio nella sala⁵⁰.

«L'aria è la seconda causa essenziale del suono, giacché per mezzo del suo ondulatorio giunge nel nostro sensorio»⁵¹ ed il suo ricambio diventa molto importante per avere il miglior effetto acustico. Lamberti, con spirito scientifico, riflette sulle cause che inducono la saturazione dell'aria individuandole nella presenza dei lumi, nella respirazione degli spettatori, nei mobili, nei parati. Per risolvere il problema l'ingegnere napoletano propone la realizzazione di un sistema di ricambio dell'aria tramite aperture nel sottopalco al fine di favorire l'ingresso di aria che, a sua volta, entrerà nella sala tramite una fessurazione parallela alla linea del 'pulpito' (palcoscenico): poiché l'aria presente all'interno del sottopalco sarà più fredda, per la legge di gravità, tenderà ad espellere l'aria più calda e più densa presente all'interno della sala e a prendere il suo posto. Il trattatista propone, inoltre, anche la realizzazione di tubi, che chiama 'trombe fuochianti', posti nello spessore della muratura della sala, nello spessore del solaio dei palchi, collegati ad un'ulteriore tubazione in comunicazione con l'esterno (fig.4): dispositivi simili sono emersi nello spessore dei solai del teatro di San Matteo di Salerno - attualmente chiesa - durante gli ultimi lavori di restauro (cfr.2.3).

Lamberti mostra di anticipare i tempi, per quanto riguarda la questione del ricambio dell'aria e, quindi, anche della climatizzazione della sala, proponendo un sistema che possiamo definire 'sostenibile': l'intervento di rifunzionalizzazione del teatro di San Carlo, riguardante il primo lotto di lavori concluso nel 2009, ha riguardato proprio l'introduzione di un impianto di climatizzazione della sala, di cui il teatro ne era privo. È possibile rintracciare tracce del dispositivo proposto da Lamberti per la climatizzazione della sala nel teatro Garibaldi di Santa Maria Capua Vetere in corrispondenza degli ambienti voltati al di sotto del palcoscenico, ove, benché molto rimaneggiati, sono visibili ancora delle aperture verso l'esterno.

Infine, Lamberti ipotizza di non realizzare la platea su un terrapieno ma su un ambiente voltato che possa coadiuvare la riverberazione delle onde sonore, presente anche nell'idea di teatro di Francesco Milizia e, allo stesso tempo, essere un spazio da utilizzare per le 'officine'.

Il capitolo quinto della trattazione è dedicato alle macchine teatrali; l'autore napoletano descrive la modalità con cui realizzare due tipologie di macchine per effetti speciali e quella con cui movimentare le scene. L'interesse sta nell'aver posto

⁴⁹ *Ivi*, p. XL.

⁵⁰ La copertura della sala è prevista ad una quota non maggiore di un quindicesimo della larghezza del proscenio, con una ellissoide realizzata tramite «cannizzate rivestite d'intonaco» (*Ibidem*).

⁵¹ *Ivi*, p. XXIX.

la questione delle 'macchine teatrali' al pari delle problematiche legate all'acustica o alla prospettiva, a sottolineare il ruolo essenziale delle stesse all'interno del funzionamento di un teatro.

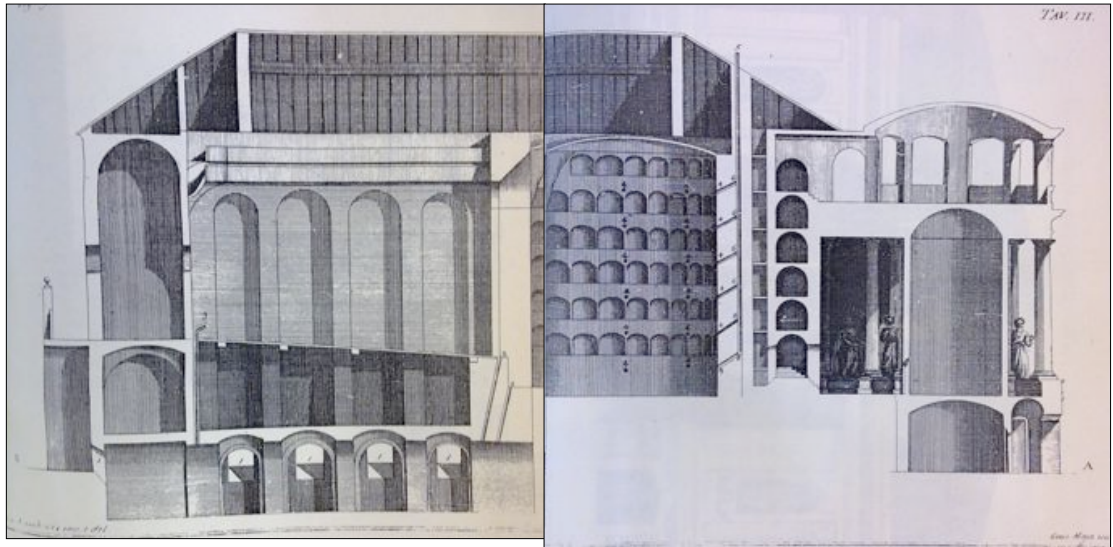


Fig.4. Vincenzo Lamberti, Sezione trasversale in cui è visibile il sistema di aereazione, in V. Lamberti, tav III.

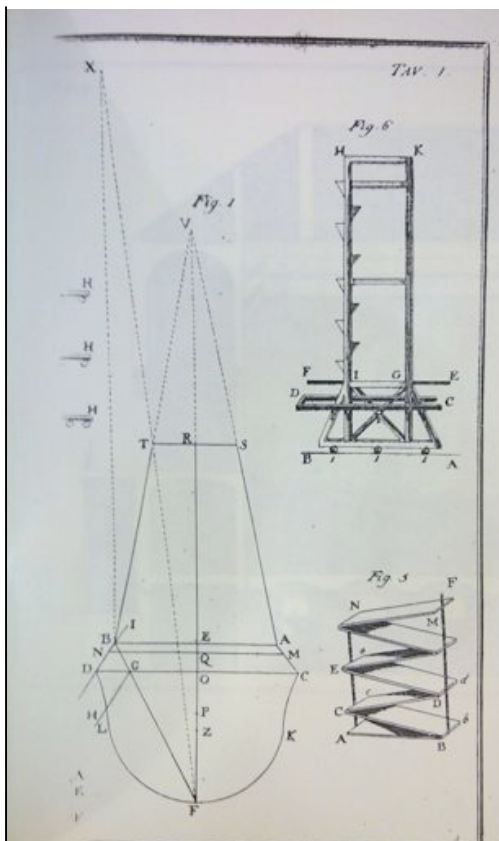


Fig.5. V. Lamberti, Costruzione geometrica della 'Pelcinona' (fig.1) con dispositivi della scneotecnica (V. Lamberti, *La regolata*, cit., tav. I).

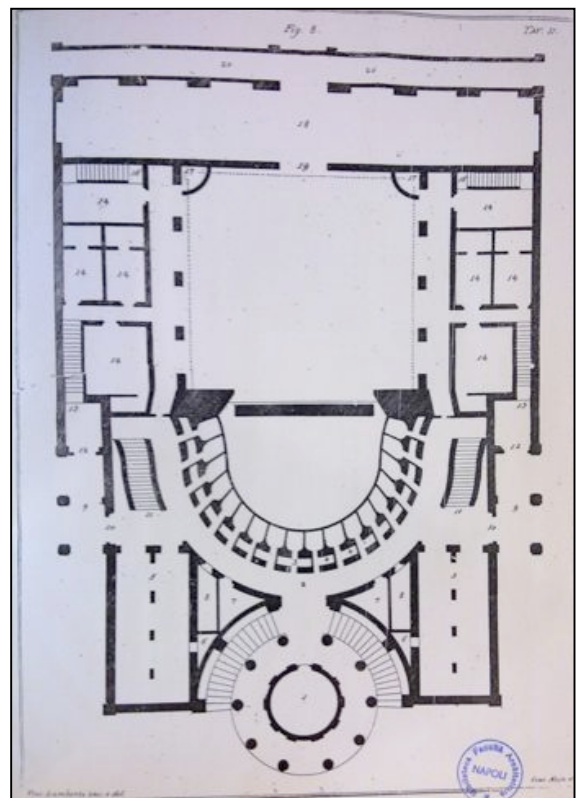


Fig.6. V. Lamberti, Pianta dell'ideale teatro', (V. Lamberti, *La regolata*, cit., tav. II.)

Nonostante l'ampiezza e il grado di aggiornamento sull'argomento, la riflessione teorica di Lamberti non trova pratico riscontro nelle realizzazioni in ambito campano alla stregua delle teorie di Milizia o di Arnaldi relativamente all'impianto planimetrico in quanto il più diffuso resta l'impianto a ferro di cavallo.

A distanza di un ventennio, Nicola d'Apuzzo⁵² scrive il saggio *Cenni intorno ai teatri moderni e sopra gli archi di trionfo* dato alle stampe nel 1817. L'opera affronta le differenze tra *Teatro Antico* ed *Teatro Moderno* relativamente al 'teatro formale' ma con inevitabili riferimenti a quello 'materiale'. Il saggio non è una trattazione sistematica sul teatro ma si presenta come un insieme di riflessioni sul teatro in quanto spettacolo, partendo dall'idea che «le riforme sul teatro saranno sempre la conseguenza delle riforme sugli spettacoli e del modo di assistervi»⁵³, ponendosi in contrasto con la scia riformatrice del teatro capeggiata da Francesco Milizia. Tuttavia l'architetto napoletano sostiene che l'impianto planimetrico basato sulla curva ellittica non sia confacente al teatro *moderno* mentre è a favore alla curva mistilinea, così come sono stati realizzati il teatro di San Carlo, ed il teatro di Bologna, anche «se appaiono meno eleganti»⁵⁴.

Nella *Bellezza* e nel *Decoro* D'Apuzzo individua gli obiettivi da rispettare nella costruzione del teatro, ove la prima è riferita al palcoscenico e consiste nelle «meravigliose odierne rappresentazioni»⁵⁵. La riflessione di D'Apuzzo si sofferma sulle prime esperienze di teatri moderni, quali quello di Sabbioneta (fig.7, 8), di Parma o di Vicenza, chiedendosi se possano essere adatti alle esigenze contemporanee del teatro e si chiede quali eventuali dispositivi possano essere utilizzati per adeguarli alle mutate esigenze di fruizione, anticipando la tematica dell'adeguamento dei teatri alle mutate esigenze dello spettacolo.

Circa i materiali, D'Apuzzo fa riferimento solo al legno per il suo rischio d'incendio e di marcescenza, anche se è considerato insostituibile per le sue qualità acustiche.

⁵² Nicola D'Apuzzo nasce a Napoli nel 1790 e qui compie i primi studi frequentando la Reale Accademia del disegno; una borsa di studio gli consente, poi, di studiare a Roma. Il suo primo scritto *Archi di trionfo degli antichi*, è pubblicato nel 1815 e farà parte del libro *Cenni intorno ai teatri moderni e sopra gli archi di trionfo degli antichi* dato alle stampe due anni dopo, in cui sostiene tesi opposte a quelle proposte da Francesco Milizia in merito alla progettazione dei teatri. Entrato a far parte dell'accademia di San Luca come membro d'onore, partecipa nel 1822, senza buon risultato, al concorso per professore per la cattedra di architettura all'Accademia del disegno; tuttavia, due anni dopo è nominato professore onorario presso il Real Istituto di belle arti di Napoli. Nel frattempo pubblica il libro *Considerazioni architettoniche* dove unisce vari scritti giovanili, «qualche ragionamento inedito», cominciando a scrivere la storia delle prime costruzioni inglesi in ferro. L'unico suo intervento documentato è la ristrutturazione di Palazzo Gravina a Napoli alla fine degli anni Trenta dell'Ottocento. Nel 1844 è edito il suo terzo saggio, *Investigazioni preliminari per la scienza dell'architettura civile*, dove, oltre a riprendere i temi già trattati nei suoi precedenti scritti, si sofferma sulla differenza delle competenze tra ingegnere ed architetto; ulteriore suo scritto è il saggio *Di alcuni quadri dipinti da Tommaso De Vivo* ancora senza data. (B. Belotti, s.v. «D'Apuzzo Nicola», in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma 1982, vol. XXXII, pp. 746-747).

⁵³ N. D'Apuzzo, *Cenni intorno ai teatri moderni e sopra gli archi di trionfo degli antichi*, Tip. Ajani, Roma 1817, p. 34.

⁵⁴ *Ivi*, p. 27.

⁵⁵ *Ivi*, p. 21.

Il tema del teatro è ripreso da D'Apuzzo nelle sue *Considerazioni architettoniche* pubblicate del 1824, in cui, nel capitolo dedicato al teatro, questi aggiunge alla trattazione già redatta nel 1817, ulteriori approfondimenti riguardanti l'arte teatrale.



Fig.7. Teatro di Sabbioneta. Gradinata ricostruita su modello dell'originaria e loggia. (foto 2010)



Fig.8. Teatro di Sabbioneta. Palcoscenico e platea. Si notino i resti di affreschi ancora presenti sul fondo della parete che delimita il palcoscenico. (foto 2010)

Nelle diffusione delle idee circa la costruzione dei teatri un ruolo determinante svolge il pensiero di Antonio Niccolini, che egli stesso divulga con una serie di opuscoli⁵⁶; certamente il contributo di maggior rilievo, meno legato oggettivamente al suo cantiere del teatro di San Carlo, è il trattato sulla «risonanza del teatro», pubblicato in varie edizioni⁵⁷. A tal proposito Niccolini ritiene che l'acustica di un teatro non sia influenzata dalla forma della sala o dalla presenza e dalla decorazione dei palchi, quanto piuttosto dall'ampiezza del palcoscenico e dalla minore o maggiore movimentazione d'aria che la sua dimensione comporta, in quanto l'aria è il mezzo di trasmissione del suono. Il plafond, invece, è considerato un elemento determinante per l'effetto sonoro e per lo stesso, anche se non lo esplicita, l'autore suggerisce una sezione semicircolare.

⁵⁶ A. Niccolini, *Alcune idee sulla risonanza del teatro dell'architetto Cav. Antonio Niccolini*, Napoli 1811; *Cenni sul corso di Studj della R. Scuola di Scenografia*, Napoli 1832; *Sulle interne restaurazioni del Real Teatro di S. Carlo. Memoria letta alla R. Accademia di Belle Arti nella tornata del dì 8 settembre 1844 dal presidente di essa Cav. Antonio Niccolini*, Napoli 1844; *Descrizione del nuovo sipario del Real Teatro di San Carlo*, Napoli 1844.

⁵⁷ F. Mancini, *Scenografia napoletana dell'Ottocento. Antonio Niccolini ed il Neoclassico*, Napoli 1980, pp. 357-388.

Un'ulteriore soluzione è proposta da Vincenzo De Grazia⁵⁸ nel suo *Discorso sull'architettura del teatro moderno*⁵⁹, basata sulla riformulazione del teatro a semicerchio di Milizia. Sulla base del progetto per il teatro di Cosenza, questi espone i suoi principi teorici: l'impianto è a semicerchio con numero limitato di ordini di palchi e con balaustrini in sostituzione dei parapetti; i parapetti di divisione tra i palchi sono dimezzati dalla copertura della sala è 'a tenda'. Tuttavia De Grazia consiglia tale tipologia solo per i piccoli teatri, preferendo l'impianto a ferro di cavallo per i grandi teatri.

Francesco De Cesare⁶⁰, architetto napoletano, affronta il tema del teatro ne *La scienza dell'architettura*⁶¹, pubblicato a Napoli tra il 1855 e il 1856. Come i suoi predecessori, l'autore si propone di individuare una tipologia di pianta della platea secondo «i precetti dell'ottica e dell'acustica»⁶² considerando che «la platea di un teatro è destinata a ben vedere e ben sentire»⁶³. Riflettendo sulle varie tipologie d'impianto planimetrico quali quelle del teatro di Imola (ellittica), del Carignano (ovale), del San Carlo e della Scala (a ferro di cavallo), e sulle proprietà delle superfici *catacustiche*⁶⁴, giunge a conclusione che l'impianto che meglio possa rispondere ai due canoni dell'ottica e dell'acustica sia la pianta *a racchetta*. (fig.6.)

⁵⁸ Vincenzo De Grazia (1785-1856), nato a Catanzaro, dall'età di cinque anni fino alla prima gioventù studia presso il collegio reale di San Carlo alle Mortelle a Napoli; in seguito frequenta la Reale Accademia Militare dove consegue la qualifica d'ingegnere. Nel 1811. Allievo sottotenente del genio di Gaeta, è nominato 'aspirante ingegnere di ponti e strade', qualifica che ottiene l'anno successivo come 'ingegnere di prima classe'. Tra le sue opere si ricordano il ponte sul fiume Crati ed il teatro cittadino di Catanzaro, dove nel frattempo si trasferisce; tuttavia la sua attività è prevalentemente letteraria e filosofica. Tra i suoi saggi si annoverano: *Saggio sulla realtà della scienza umana, I-V, (1839-1849)*; *Discorsi su la logica di Hegel e su al filosofia speculativa (1850)*; *Prospetto di filosofia ortodossa (1851)*. (R. Grita, s.v. «De Grazia Vincenzo» in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma 1986, vol. XXXVI, pp. 198-200).

⁵⁹ V. De Grazia, *Discorso sull'architettura del teatro moderno*, dai torchi di S. Giordano, Napoli 1825.

⁶⁰ Francesco De Cesare (Napoli, 1801-1884) studia materie umanistiche e scientifiche maturando la sua passione per l'architettura, in particolare, sotto la guida del Professor Santacroce presso l'università di Napoli. Dopo la laurea pubblica il *Trattato elementare di architettura* (1827), riedito in altre tre edizioni (1853, 1855, 1856) con il titolo *La scienza dell'architettura applicata alla costruzione, alla distribuzione ed alla decorazione degli edifici civili*, in cui analizza i vari materiali da utilizzare nell'edilizia urbana e i metodi di più facile applicazione a seconda delle funzioni degli edifici. Come architetto si occupa della ricostruzione della chiesa di S. Carlo all'Arena per la quale furono presentati diciassette progetti in risposta ad un bando indetto dal Comune e quello di De Cesare fu approvato all'unanimità. Ferdinando II gli affida alcuni progetti per la città: la costruzione di un mercato coperto, di una caserma in via Foria oltre ad un piano di ampliamento del quartiere a quest'ultima strada omonimo sotto la direzione di Pietro Valente. Tra gli altri progetti si annoverano: l'ampliamento delle Scuole Pie in via Foria, palazzo Manzi e una casa 'Palazzata' in largo della Sanità a Napoli, i cimiteri di Secondigliano e Massa di Somma, la chiesa madre di Mondragone, il casino Tirino di Airola. Della sua attività teorica vi è testimonianza oltre che ne *La scienza* su citata, anche in altri saggi: si dedica, in particolare, all'architettura del teatro con i saggi *Memoria sull'acustica applicata alla costruzione di una cassa armonica per miglioramento del teatro moderno (1883)* e *Preservativi per allontanare l'incendio dai teatri (1887)*, in cui affronta sia problemi d'acustica che di sicurezza di tale spazio. Inoltre è autore di *Le case di sicurezza resistenti a scosse di terremoto ed esplosivi (1883)*, *Dello stile architettonico proprio italiano (1883)*, *Sulla responsabilità dell'architetto e dell'intraprenditore adibiti in una opera (1884)*. (L. Martorelli, s.v. «De Cesare Francesco» in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma 1987, vol. XXXIII, pp. 511-512)

⁶¹ F. De Cesare, *La scienza dell'architettura applicata alla costruzione, alla distribuzione, alla decorazione degli edifici civili*, vol. III, Napoli 1856, pp. 102-113.

⁶² *Ivi*, p. 103.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ivi*, p.105. De Cesare definisce *catacustiche* le curve simmetriche che favoriscono il rimbalzo delle onde.

La riflessione dell'architetto napoletano si concentra soprattutto sull'aspetto acustico, quindi, sulla scelta dei materiali, e sul rapporto tra i pieni e i vuoti, affinché l'architettura teatrale possa essere considerata *armonica*, cioè sonora. Secondo De Cesare, così come per tutti i suoi predecessori, ad esclusione di Lamberti, il materiale 'sonoro' per eccellenza è il legno: «il legno è il solo, che colla sua elasticità, generando delle dolci vibrazioni, favorisce il suono col rifletterlo netto e dilettevole nel tempo istesso»⁶⁵; di legno, quindi, deve essere rivestita la sala e realizzata la pavimentazione che a sua volta deve poggiare su «volte terranee vote nella parte sottoposta: tutto ad oggetto di aumentar la energia del suono»⁶⁶. In legno propone anche la realizzazione del soffitto, a forma di ellissoide ribassato verso il palcoscenico, costruito con sottili tavole sostenute ad un tetto posto almeno ad un metro di distanza da esso, al fine di creare una sovrastante cassa armonica.

De Cesare non è contrario all'utilizzo dei palchi, che ipotizza posti sulla stessa perpendicolare e non arretrati come proponeva Algarotti, che egli stesso cita, separati da tramezzi di legno con porte di comunicazione; ancora, prevede il loro fondo interno a forma di emiciclo, di pareti lisce a doppia fodera, coperti da un bassa calotta in modo da divenire «tanti strumenti *otoacustici* a vantaggio dell'armonia»⁶⁷. E' esclusa la realizzazione dei palchi di proscenio, sia perché da essi «non si gode la illusione scenografica»⁶⁸, essendo posti lateralmente alla scena, sia perché sono «di danno all'armonia»⁶⁹. De Cesare ritiene, inoltre, che sia necessario che l'arco che delimita il proscenio sia privo di decorazioni che possano essere d'impedimento al percorso delle onde sonore che dal palcoscenico si convogliano verso la platea, per cui i palchi del proscenio non sono consigliati; tuttavia, giustifica la loro presenza col potere degli impresari: «ciò nonostante la moda è prevalsa, garantita dall'utile dell'impresario; e questi sono i palchi più ricercati»⁷⁰.

Circa gli ornati, ne *La scienza dell'architettura* non troviamo riferimenti agli stessi in legame con gli effetti acustici ma soltanto riflessioni dal punto di vista stilistico, citandovi e criticandovi D'Apuzzo per la sua proposta di utilizzare lo stile egizio.

Lo studioso napoletano introduce, inoltre, un nuovo elemento nella trattazione dell'argomento 'teatro', ovvero la *cassa armonica*, anticipando il tema del golfo mistico diffuso dall'idea di teatro di Wagner.

La cassa armonica ideata da De Cesare è «una cassa di abete, coperta dal tavolato della platea cui è ligata, lunga quanto l'apertura della scena, e della larghezza destinata all'orchestra»⁷¹: tale *cassa* semicilindrica deve essere posta su due assi in modo che sia circondata dal vuoto, con il piano ad una profondità tale che i musicisti non siano d'intralcio alla visione degli spettatori.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ *Ivi*, p. 106.

⁶⁷ *Ivi*, p. 111.

⁶⁸ *Ivi*, p. 110.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Ivi*, p. 111.

Il palcoscenico ideato dallo studioso è progettato in legno d'abete perché possa essere «favorevole alla danza»⁷² e allo stesso tempo «accrescerne l'armonia»⁷³; nel sottopalco, in corrispondenza di ogni quinta è prevista la presenza di *carretto* per la movimentazione delle stesse. E' consigliato di realizzare alto il soffitto (graticciato) del palcoscenico in modo da evitare le pieghe nelle scene, prevedendo anche un doppio soffitto nei grandi teatri, al fine di soddisfare le esigenze dello spettacolo, come accade ancora oggi (fig. 9).

Come Lamberti, De Cesare prevede la presenza di nuovi spazi, quali «stanza del bollettinaio, caffè, sorbetterai, stanze per il trattenimento nobilmente addobbate, [...], magazzini per conservare le macchine, gli attrezzi [...]»⁷⁴, anticipando questioni ancor oggi d'attualità.

In conclusione del capitolo dedicato al teatro, l'autore napoletano si pone il problema del rischio degli incendi e della necessità del ricambio dell'aria. Circa i primi, «ordinaria morte de' teatri»⁷⁵, suggerisce di realizzare le parti che non influiscono sull'acustica in muratura, o in ferro mentre in muratura possono essere realizzate le scale, i corridoi; in ferro possono essere realizzati il tetto, i contrappesi delle quinte o le sedie che, egli afferma, sono state utilizzate nel Teatro di San Carlo e non hanno avuto effetti negativi sull'acustica, in quanto «le onde sonore vanno dirette sugli spettatori che vi seggono»⁷⁶. A ciò aggiunge l'ipotesi di realizzare una cisterna con delle pompe che possano portare l'acqua in vari punti del teatro, e la realizzazione di scale larghe con numerose vie d'uscita, anticipando uno dei requisiti di sicurezza necessario per gli edifici pubblici.

E' introdotta anche l'idea dell'utilizzo del sipario tagliafuoco che a metà Ottocento comincia a trovare la sua diffusione.

Circa il ricambio dell'aria, rarefatta sia per l'ossigeno bruciato dai lumi, sia dal respiro umano è proposta la sostituzione dei lumi con un lampadario centrale, prevista anche da Lamberti ma per evitare il rischio d'incendi, e l'immissione di aria dall'esterno tramite il doppio fondo dei palchi di prima fila «perché le cattive esalazioni gravitano sempre nella parte bassa»⁷⁷.

In conclusione, quindi, anche De Cesare individua, come buona parte degli altri trattatisti, nell'ottica e nell'acustica i due elementi caratterizzanti e peculiari dell'architettura del teatro, intorno ai quali far ruotare le scelte progettuali.

⁷² *Ivi*, p. 109.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ *Ivi*, p. 112.

⁷⁷ *Ibidem*.

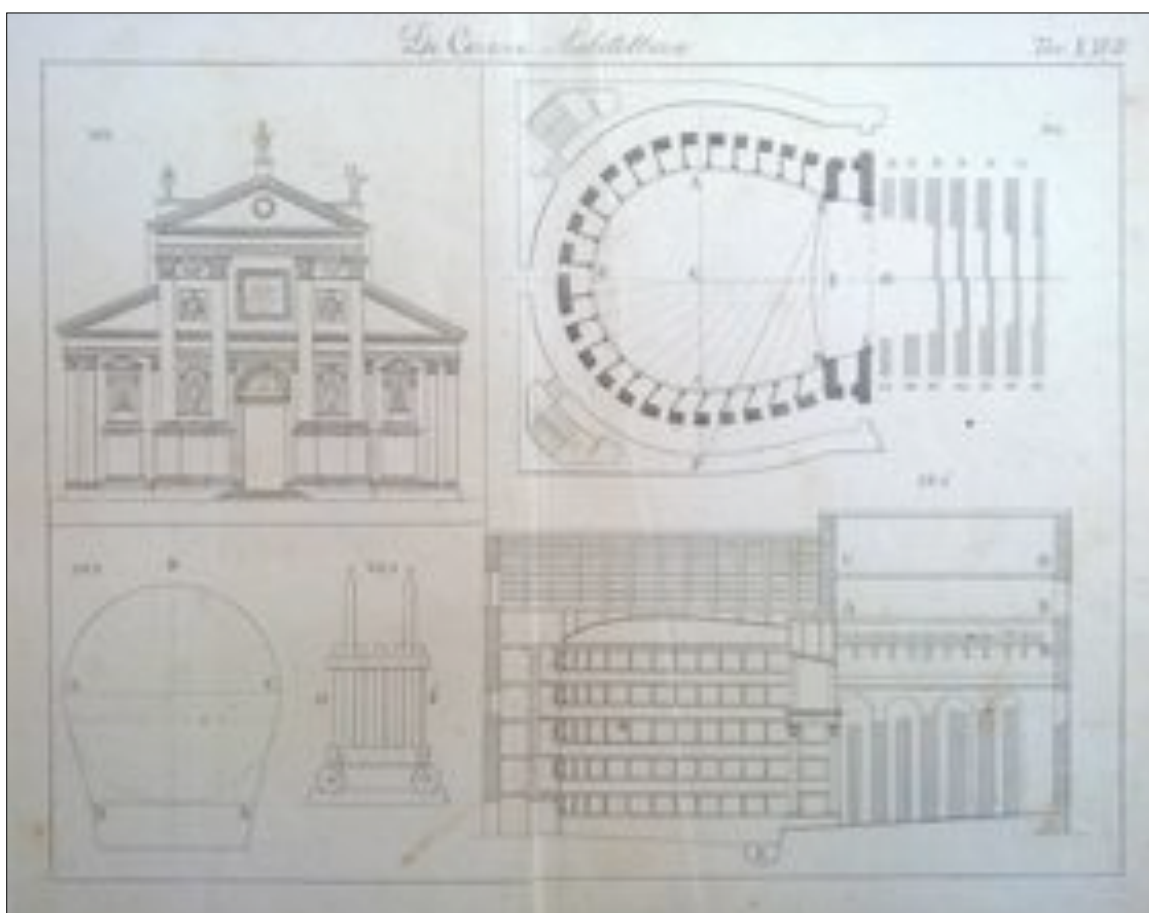


Fig. 9. F. De Cesare, *La scienza, cit.*, Tav. XXVII. Come Lamberti, De Cesare propone una tavola di sintesi in cui presenta tutti gli 'elementi' essenziali per la costruzione e progettazione di un teatro a partire dalla sua facciata fino al dettaglio del 'carretto' per movimentare le scene

E' proprio dall'analisi dei saggi sul teatro prodotti in ambito napoletano che emergono le questioni-cardine su cui verte la progettazione dell'architettura teatrale e gli eventuali interventi su di essa: la visibilità e l'acustica. Mentre la prima non può essere modificata ma è un dato di fatto derivante essenzialmente dalla planimetria della sala, l'acustica è il frutto di un delicato equilibrio tra macchine, materiali, vuoti e pieni, suscettibile di modifica al mutare di uno dei suoi componenti.

Circa i materiali il dibattito è incentrato sull'utilizzo o meno del legno: mentre per Lamberti il legno non è un materiale sonoro, ma è da preferire un materiale quale il marmo, D'Apuzzo e Planelli ritengono che sia l'unico ad avere tale qualità; tuttavia tutti concordano sull'utilizzarlo il meno possibile per il rischio d'incendio, «causa di maggior distruzione de' teatri»⁷⁸; al legno si aggiungono anche le stoffe, i velluti e le tele che associate alle fiamme delle illuminazioni a olio divenivano origine di probabili incendi.

⁷⁸ F. Milizia, *Trattato completo, cit.*, p. 71.

La definizione del rapporto tra vuoti e pieni, quindi della realizzazione della cassa armonica al di sotto della platea, è un ulteriore punto di riflessione che si completa con le considerazioni sulla presenza o meno delle decorazioni che possano deviare o variare l'andamento delle onde sonore.

L'interesse all'aspetto scenografico relativo alla macchinaria è presente soltanto nel saggio del Lamberti, in cui le macchine sono considerate un componente del complesso sistema del teatro; gli altri due autori, invece, si limitano a considerazioni sull'aspetto costruttivo dell'edificio teatrale, affrontandolo in modo meno scientifico rispetto al primo e soffermandosi, inoltre, sul teatro 'formale' più che 'materiale'.

Tuttavia, nella pratica, anche se non sempre esplicitamente citato dagli altri trattatisti, Niccolini è lo studioso che influenzerà maggiormente i risultati dell'architettura teatrale in Campania, per la sua esperienza di progettista basata anche sulla conoscenza delle forme della specifica architettura in ambito nazionale come egli stesso dichiara.

In ambito nazionale Milizia, Arnaldi e Landriani⁷⁹, così come Lamberti e D'Apuzzo lamentano la mancanza di 'regole d'architettura' per la costruzione del teatro moderno che possano indurre alla realizzazione di architetture teatrali che 'funzionino' dove 'funzionare' per un teatro equivale a garantire un'ottima visibilità e acustica per lo spettatore. Tutti propongono, infine, un impianto planimetrico che possa coniugare le esigenze del vedere a quelle dell'ascoltare: Milizia propone la pianta a semicerchio, Arnaldi una pianta semiovale, Lamberti 'la pelcinona', D'Apuzzo una pianta mistilinea; tutti riflettono sui materiali da utilizzare, con il legno come protagonista, sul pericolo degli incendi, sulla movimentazione dell'aria e sul rapporto tra pieni e vuoti, sulla necessità o meno delle decorazioni.

Più in generale, già dai contributi summenzionati emerge la consapevolezza di come la rappresentazione teatrale muti nel tempo, così come le esigenze degli spettatori che si trasformano in esigenze materiali a cui l'architettura teatrale deve rispondere. Tali necessità hanno spesso indotto a mutazioni ed adeguamenti che hanno soddisfatto le esigenze dello spettacolo e dello spettatore, ma solo apparentemente: non tenendo conto della specificità dell'architettura teatrale, quindi, non conoscendo le questioni caratterizzanti tali architetture come emerge fin dai primi trattati sull'argomento, e i delicati equilibri tra le parti che lo compongono, la stessa si riduce a non 'funzionare'.

Conservare materialmente gli elementi di un sistema eliminando l'equilibrio tra gli stessi equivale a cancellare l'essenza del sistema stesso, in questo caso del 'sistema teatro'.

⁷⁹ P. Landriani, *Del teatro diurno e della sua costruzione, opuscolo che fa seguito alle osservazioni sui difetti prodotti nei teatri dalla cattiva costruzione del palcoscenico*, Milano 1836.

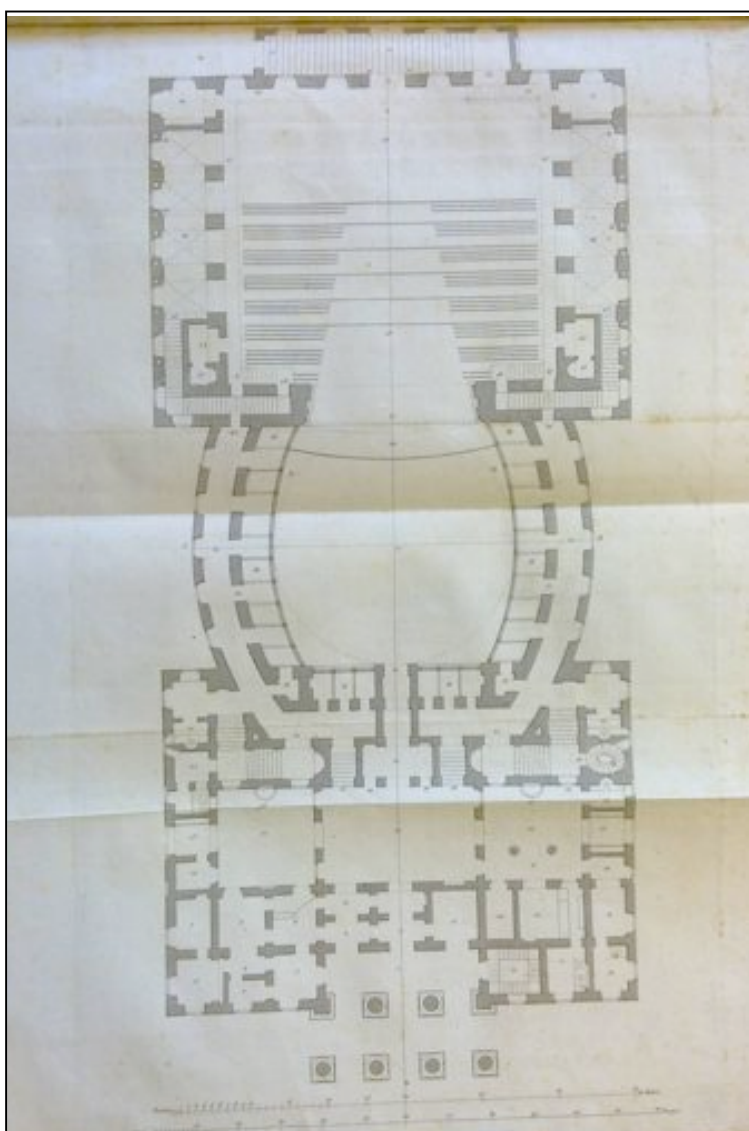


Fig.10. Paolo Landriani,
Pianta ideale del teatro
diurno (P. Landriani, *Del
teatro*, cit.)

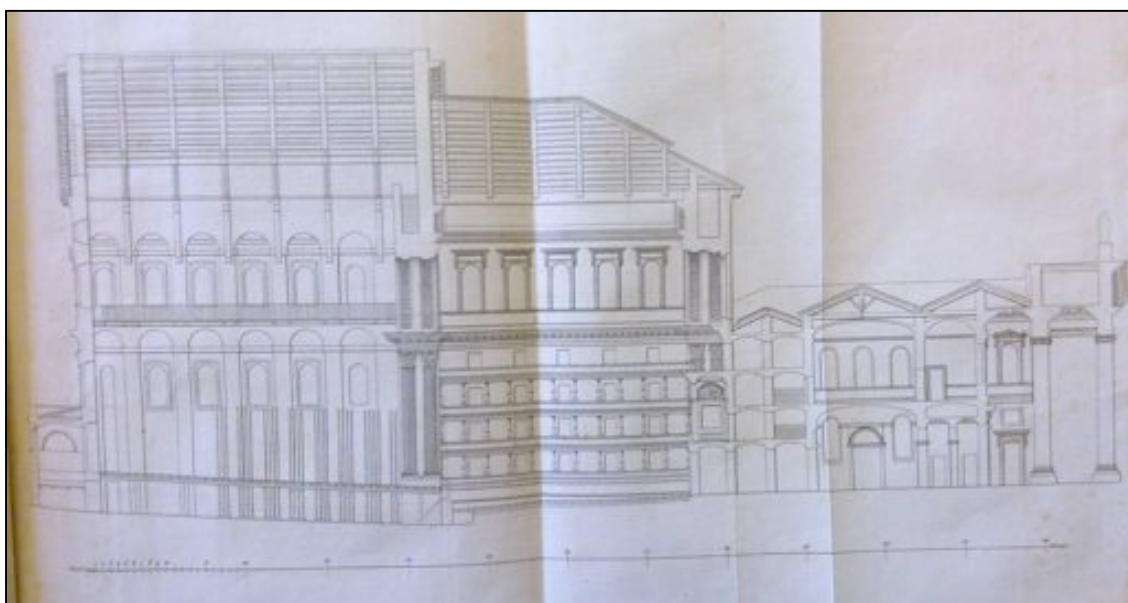


Fig.11. Paolo Landriani, Sezione ideale del teatro diurno (P. Landriani, *Del teatro*, cit.)

2.2 Inventario e catalogazione delle architetture teatrali esistenti nel contesto campano

La redazione dell'inventario ha preso avvio dalla conoscenza di alcuni studi e ricerche già realizzate relative al patrimonio teatrale; attraverso 'i censimenti' - realizzati con finalità legate alla sicurezza o economiche - è possibile risalire all'evoluzione della presenza del patrimonio teatrale, a partire dal periodo di massima fioritura - metà del XIX secolo - fino a giungere al presente.

Il primo censimento realizzato in Italia è stato promosso dal Ministero dell'Interno nel 1865, inviato a tutte le prefetture, con la richiesta d'informazioni amministrative relative ai teatri che non fossero demaniali⁸⁰. Del 1868 è un censimento successivo, motivato per ragioni di sicurezza oltre che politiche (essendo il teatro considerato un veicolo di ideologie⁸¹): questa volta l'interesse è maggiormente volto alla conoscenza dell'architettura e all'attività specifica svolta al suo interno⁸². Entrambi i censimenti sono conservati presso l'Archivio Centrale dello Stato di Roma, ed il secondo è stato pubblicato in prima battuta dal giurista Enrico Rosmini come *l'Elenco dei teatri esistenti nel Regno d'Italia (1868)* nel suo testo *Legislazione e giurisprudenza dei teatri*⁸³, oltre che in un recente testo⁸⁴. Tuttavia, nella consultazione degli elenchi è stato necessario tener conto della variazione dei confini delle regioni, oltre che del cambiamento della composizione di alcuni agglomerati urbani.

Nel 1907 sono pubblicati due testi che presentano diversi inventari, a volte contrastanti: se Cesare Dalmas⁸⁵, direttore del teatro Andreani di Mantova, individua anche realtà teatrali molto piccole, anche non legate all'esistenza di un'architettura

⁸⁰ Circolare del Ministero dell'Interno n. 6997 del 27 luglio 1865:

«Oggetto: Teatri, si chieggiono alcune notizie sulle direzioni teatrali.

Al fine di riconoscere se e quali provvedimenti regolamentari convenga di emettere circa le direzioni teatrali occorrono a questo ministero alcune notizie riguardanti le medesime.

Perciò il sottoscritto prega codesta prefettura di procurargli non senza sollecitudine uno specchio con le seguenti indicazioni,

1- denominazione del teatro;

2- proprietario;

3-come sia nominata la direzione pel servizio;

4- da quale autorità venga approvata la nomina secondo i locali ordinamenti.

Avvertasi che la presente non concerne i teatri demaniali, ma si riferisce soltanto ai teatri dei comuni, di società o di accademie, e di privati. Pel ministro, ZINI.» (ACS, F. Teatri e scuole di ballo, b.12)

⁸¹ S. Bondoni (a cura di), *Teatri storici in Emilia Romagna* (catalogo della mostra), ed. IBC., Bologna 1982, p. 158.

⁸² La circolare chiede di dare risposta ai seguenti punti: «Indicazione del comune ove esiste il teatro, denominazione del teatro sala concerto, anno di fondazione, a quali spettacoli sia destinato, se (diurno o serali), chi ne ha la gestione, se a palchi (numero degli ordini dei palchi, numero dei palchi in ogni ordine, numero totale dei palchi) se ad anfiteatro o a galleria, capacità massima del teatro, addito lordo annuale presuntivo, proprietario del teatro o sala, se ha dote annua sua origine, notizie sull'importanza e condizione di ciascun teatro.» (ACS., f. Teatri e scuole di ballo, b.13, f.5, III parte)

⁸³ E. Rosmini, *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri*, Hoepli, Milano 1893, pp.579-597.

⁸⁴ L'inventario redatto da Rosmini è pubblicato in S. Bondoni (a cura di), *Teatri storici, cit.*, pp.158-169.

⁸⁵ C. Dalmas, *Guida pratica teatrale d'Italia*, tip. Rossi, Villafranca 1907.

autonoma, Luigi Gabrinski Broglio,⁸⁶ si limita alle realtà maggiori, più note. In entrambi i casi la finalità è soprattutto legata alla diffusione delle potenzialità dei luoghi teatrali in termini di spettacoli, intesi come luoghi di potenziale lavoro, piuttosto che redatti al fine di divulgare la loro storia o i loro valori. Nel 1914 è pubblicato un ulteriore opuscolo⁸⁷ che, tuttavia, fornisce gli stessi dati proposti da Cesare Dalmas.

Con palesi finalità economiche, infine, è la 'Classificazione dei teatri'⁸⁸ promossa dal Ministero delle Finanze nel 1923 con l'obiettivo di conoscere l'effettiva consistenza del patrimonio teatrale per poterle tassare in base alla classificazione attribuita ai teatri⁸⁹.

Inventari o censimenti non ne sono più stati redatti, escludendo le iniziative regionali⁹⁰ degli anni Ottanta; di supporto alla ricerca, tuttavia, è stata la *Ricognizioni delle sale teatrali in Italia* promosso dalla 'Direzione generale per lo spettacolo dal vivo'⁹¹ e pubblicata nel 2001. La ricerca si è basata sui dati forniti dalla S.I.A.E.⁹², quindi, indifferentemente rispetto all'anno di fondazione del teatro o alle sue attività peculiari essendo il suddetto ente deputato al controllo dell'attività di spettacolo indipendentemente dal genere e dal luogo in cui si svolge. Dello stesso anno è il 'Censimento dei teatri chiusi in Italia'⁹³, promosso dall'Associazione Teatri Aperti', con l'obiettivo di sensibilizzare sullo *status* quo del patrimonio teatrale non più in uso.

Esiste, dunque, un vuoto di circa settant'anni durante il quale la produzione di architettura teatrale è andata avanti, ma di cui abbiamo testimonianze solo di ciò che resta. Tale vuoto è stato colmato con studi relativi al teatro, inteso quale genere espressivo d'arte, oltre che con l'utilizzo di fonti web per la conoscenza delle attuali attività teatrali (stagioni teatrali, manifestazioni, eventi) che hanno condotto anche alla conoscenza dei luoghi in cui si svolgono. La ricerca ha, inoltre, previsto un'indagine relativa agli interventi progettuali in corso o realizzati sul patrimonio teatrale, oltre allo stato dei concorsi di progettazione che negli ultimi dieci anni ha visto un notevole incremento (vedi 5.1).

Dalla conoscenza delle 'storie' teatrali, escludendo i teatri privati nati da iniziativa di nobili illuminati quali quelli esistenti nel palazzo dei Carafa di Colubrano

⁸⁶ Luigi Gabrinski Broglio, *I teatri d'Italia e le principali piazze teatrali estere*, Società ed. teatrale, Milano 1907.

⁸⁷ G. Adami, *Il teatro italiano nel 1913*, ed. Vallardi, Milano 1914.

⁸⁸ Ministero delle Finanze (a cura di), *Classificazione dei teatri al 1° gennaio 1923*, Tip. Cooperativa Sociale, Roma 1923.

⁸⁹ I teatri si classificano in teatri di I, II, III classe in base ad una suddivisione nata per esigenze economiche: infatti, dalla classe di appartenenza dipendevano le tasse da pagare. La classificazione dipende dal prestigio del teatro, dalla tipologia di spettacoli che si svolgono al suo interno e dalle dimensioni: i teatri presenti sul territorio campano - con esclusione di Napoli-città - sono tutti classificati come di III ordine, ad eccezione del Verdi di Salerno appartenente al II ordine.

⁹⁰ Cfr. 1.3

⁹¹ M. N. Trivisano, *Ricognizione delle sale teatrali in Italia. La dotazione e la distribuzione territoriale. La situazione delle infrastrutture teatrali nell'Italia Meridionale*, Roma 2001, in www.spettacolodalvivo.beniculturali.it.

⁹² Società Italiana Autori ed Editori.

⁹³ C. Guarino - F. Giambone, *Teatri negati. Censimento dei teatri chiusi in Italia*, Franco Angeli, Milano 2008.

di Formicola (1724), dei Gaetani d'Aragona a Piedimonte Matese (1699)⁹⁴, la progettazione di teatri in Campania ha inizio a partire dalla metà del Settecento con il teatrino di Corte nella Reggia di Caserta (1757-1768), il teatro Sant'Agostino a Salerno (1763) e, a seguire, il teatro Campano di Capua (ora Ricciardi), il teatro di Laurino - realizzato all'interno di una chiesa - ed il Comunale di Cerreto Sannita. Nonostante il proliferare di piccoli teatri nelle province, nel primo Ottocento si impone l'operato di Domenico Chelli⁹⁵ nel trasformare chiese in teatri, seguendo un preciso piano di ordine politico⁹⁶ messo in piedi dal governo Bonaparte con la regia di Murat; tuttavia le trasformazioni in teatro sono da inquadrare anche nel più generale problema del riutilizzo delle strutture chiesastiche che, a seguito della soppressione degli ordini, offrivano un immenso patrimonio edilizio⁹⁷. Seguono i 'teatri dell'Unità' realizzati per ragioni di ordine politico prima che sociale e le costruzioni di fine Ottocento che sperimentano i dettami proposti dalla riforma wagneriana. Come risulta anche dai censimenti, è il primo Novecento il periodo di massima concentrazione di architetture teatrali; tendenza inversa, invece, si legge nell'inventario del 1924⁹⁸, in cui, nonostante eventuali errori o imprecisioni, il numero dei teatri è drasticamente ridotto, circostanza che trova riscontro nella realtà. Dal punto di vista quantitativo il Novecento non differisce molto dal secolo precedente, preferendo le province con i centri emergenti alle città centrali, ove la rete teatrale era già ben radicata.

Al lavoro di conoscenza tramite fonti bibliografiche, si è associata la ricerca diretta sul territorio che si articola in una prima fase che ha visto il contatto diretto con gli enti (Soprintendenze, Comuni, Prefetture, Associazioni), o con i proprietari degli immobili, a cui hanno fatto seguito i sopralluoghi per la verifica dei dati e delle condizioni delle architetture in questione.

L'inventario, rispetto all'ambito campano, ci presenta una situazione molto cambiata rispetto a quella solo di primo Novecento, sia per numero di strutture sia per la loro distribuzione; se era possibile individuare linee di sviluppo che a raggiera, con centro Napoli, si diramavano verso la Puglia - raccogliendo i teatri delle province di Benevento, Caserta e Avellino - e verso la Basilicata - leggendo in esse il cammino delle compagnie teatrali che si spostavano tra i grandi centri regionali, oggi la rete è disfatta, slegata, lasciando parti di territorio - ad esempio l'avellinese - prive di luoghi storici di spettacolo. Le superstiti testimonianze - circa un quarto del patrimonio di primo Novecento, considerando anche gli edifici realizzati fino alla fine degli anni Quaranta - sono realtà molto radicate nella società cui appartengono

⁹⁴ P. L. Ciapparelli, *Due secoli di teatri in Campania (1694-1896). Teorie, progetti e realizzazioni*, ed. Electa, Napoli 1999, p. 16.

⁹⁵ Domenico Chelli è autore sia della costruzione del teatro di Avellino (1813-1817) che del teatro San Benedetto di Salerno (1811).

⁹⁶ T. R. Toscano, *Il rimpianto del primato perduto. Studi sul teatro a Napoli durante il decennio francese (1806-1815)*, Bulzoni, Roma 1988, p. 91.

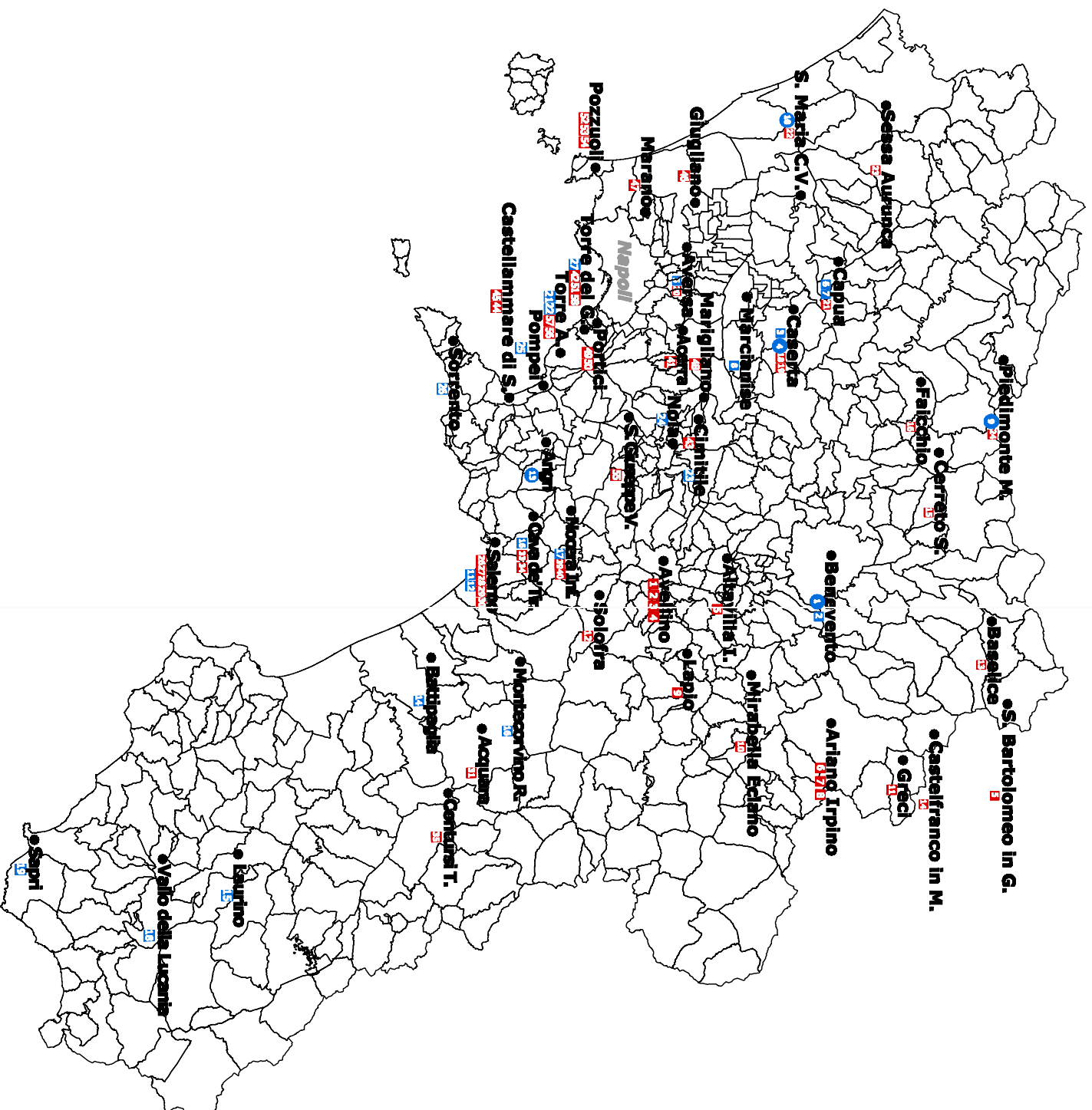
⁹⁷ P. L. Ciapparelli, *op.cit.*, p. 47.

⁹⁸ G. Adami, *op.cit.*

ed in cui la stessa si riconosce, sovente oggetto di progetti che ne prevedono la totale demolizione. Il patrimonio diffuso delle province, inoltre, è un patrimonio in cui la proprietà privata è molto presente, ma in cui è quasi del tutto assente l'azione di tutela da parte degli enti preposti.

TEATRI IN CAMPANIA TRA XVIII E XX SECOLO	
INVENTARIO	
Provincia di Avellino	
N.Inventario	
/	
Provincia di Benevento	
N.Inventario	
• TEATRO VITTORIO EMMANUELE, Benevento	1
• TEATRO DE SIMONE, Benevento	2
Provincia di Caserta	
N.Inventario	
• TEATRO COMUNALE, Caserta	3
• TEATRINO di CORTE, Caserta	4
• TEATRO CIMAROSA, Aversa	5
• TEATRO RICCIARDI, Capua	6
• TEATRO privato, Capua	7
• TEATRO MUGNONE, Marcianise	8
• TEATRO MASCAGNI, Piedimonte Matese	9
• TEATRO GARIBALDI, Santa Maria Capua Vetere	10
Provincia di Salerno	
N.Inventario	
• TEATRO VERDI, Salerno	11
• TEATRO AUGUSTEO, Salerno	12
• CINE-TEATRO MINERVA, Angri	13
• TEATRO GAROFALO, Battipaglia	14
• TEATRO COMUNALE, Laurino	15
• TEATRO MEO, Montecorvino Rovella	16
• TEATRO DIANA, Nocera Inferiore	17
• TEATRO EX CONVENTO, Vallo della Lucania	18
• CINE-TEATRO FERRARI, Sapri	19
Provincia di Napoli	
N.Inventario	
• TEATRO MINERVA, Boscoreale	20
• CINE-TEATRO MASSIMO, Boscotrecase	21
• TEATRO PUCCINI, Cimitile	22
• CINE-TEATRO UMBERTO I, Nola	23
• TEATRO DI COSTANZO-METIELLO, Pompei	24
• TEATRO TASSO, Sorrento	25
• TEATRO MODERNO, Torre Annunziata	26
• CINE-TEATRO METROPOLITAN, Torre Annunziata	27
• CINE-TEATRO IRIS, Torre del Greco	28

**TAV. 1. QUADRO D'UNIONE
IN CAMPANIA**



legenda

- U** teatro esistente (il numero è relativo all'Inventario)
- U** teatro non più esistente (il numero è relativo all'Inventario "Architettura teatrali scomparse", ved. par. 2.3)
- U** caso-studio

2.2.1 La provincia di Avellino

L'avellinese non conserva alcun edificio teatrale che definiremo 'storico' benché l'attività teatrale avesse una radicata tradizione con altrettanti luoghi di rappresentazione¹. La perdita del patrimonio teatrale trova le sue ragioni negli incendi, nelle demolizioni o nelle trasformazioni d'uso che hanno indotto modifiche talmente incisive sull'architettura da rendere illeggibili i caratteri peculiari di un edificio teatrale. Se il capoluogo e la città di Ariano Irpino erano dotati di architetture autonome, riconoscibili all'interno del tessuto edilizio, il teatro nelle restanti città trovava spazio all'interno dei palazzi nobiliari o in edifici adattati alla funzione specifica. Ai teatri materialmente persi, si associano gli edifici persi anche dalla memoria collettiva: è il caso dei comuni di Greci e Solofra per i quali non è stato possibile reperire alcuna fonte se non la loro presenza testimoniata dai vari censimenti fino al 1923.

Nella logica di contrapposizione alla chiesa, quale luogo di riunione religioso, nascono il teatro Ferdinando di Avellino – su progetto di Domenico Chelli - nel 1811, sull'area occupata dalla chiesa di S. Giovanni all'uopo demolita e ad Ariano Irpino, dall'adattamento della chiesa, sempre intitolata a S. Giovanni Evangelista appartenente al monastero benedettino del luogo; entrambi i suddetti teatri, insieme al teatro Comunale di Ariano nascono da iniziativa pubblica a differenza dei restanti costruiti sul territorio.

Dal punto di vista architettonico si affiancano teatri all'italiana, frutto dell'esperienza di esperti nel settore quali il già citato Chelli e Nicola Pastore - autore del Comunale di Ariano Irpino - impegnato insieme al padre Antonio nella realizzazione del teatro di Salerno e in un intervento al teatro di Capua di cui restano testimonianze solo nelle brevi descrizioni fornite dal censimento del 1868.

Nel territorio irpino il processo di scomparsa dell'edificio teatrale è stato accelerato dai vari eventi sismici che lo hanno interessato, sebbene i danni non siano sempre stati tali da minare la stabilità delle costruzioni in questione; tuttavia, questa è stata la motivazione che ha portato alla demolizione del teatro Comunale di Ariano Irpino negli anni Ottanta del Novecento, o alla trasformazione totale del teatro Giordano di Avellino, unico, tra le strutture autonome, ad esistere dal punto di vista materiale anche se totalmente irriconoscibile in seguito alla sua trasformazione in galleria commerciale².

¹ Per approfondimenti sulle architetture scomparse: vedi 2.3.

² *Ibidem*.

TABELLA DI CONFRONTO TRA GLI INVENTARI ESISTENTI E LA SITUAZIONE AL 2011

1865*	1868*	1907*	1907*	1914*	1923	2011
<u>Avellino</u> <i>Teatro Municipale</i>	<u>Avellino</u> <i>Teatro Municipale</i>	<u>Avellino</u> <i>Teatro Comunale</i> <i>T. Politeama</i> <i>Nazionale</i>	<u>Avellino</u> <i>Teatro Comunale</i> <i>T. Politeama</i> <i>Nazionale</i>	<u>Avellino</u> <i>Teatro Comunale</i> (si apre irregolarmente) <i>T. Politeama</i> <i>Nazionale</i> (si apre irregolarmente)	<u>Avellino</u> <i>Teatro Comunale</i> <i>Teatro Giordano</i>	<u>Avellino</u> <i>Teatro Carlo</i> <i>Gesualdo</i> (ianugurato nel 2002)
<u>Ariano</u> <i>Teatro S. Giovanni Ev</i>	<u>Ariano</u> <i>Teatro S. Giovanni Ev</i>	<u>Altavilla Irpina</u> <i>Teatro sociale</i> <i>filodrammatici</i>	<u>Ariano Puglia</u> <i>Teatro Comunale</i>	<u>Ariano di Puglia</u> <i>Teatro Municipale</i> (si apre irregolarmente)	<u>Ariano Irpino</u> <i>Teatro Comunale</i> <i>Teatro Gambacorta</i>	
	<u>Greci</u> (denomin. omessa)					
	<u>Mirabella</u> (denom.omessa)	<u>Mirabella</u> <i>Teatro Eclano</i>	<u>Mirabella</u> <i>Teatro Eclano</i>	<u>Mirabella</u> <i>Teatro Eclano</i> (si apre irregolarmente)		
		<u>Solofra</u> <i>Teatro Comunale</i>	<u>Solofra</u> <i>Teatro Comunale</i>	<u>Solofra</u> <i>Teatro Comunale</i>		
		<u>Lapio</u> <i>Teatro Comunale</i>		<u>Lapio</u> <i>Teatro Comunale</i>		
*Archivio Centrale dello Stato, F. Teatri e scuole di Ballo, B.12.	*Archivio Centrale dello Stato, F. Teatri e scuole di Ballo, B.13	*da LUIGI G. BROGLIO, <i>I teatri in Italia e le principali piazze teatrali estere</i> , Società Ed. Teatrale, Milano 1907	*da CESARE DALMAS, <i>Guida pratica teatrale d'Italia</i> , Tipo-litografia Luigi Rossi, Villafranca 1907.	*da G. ADAMI, <i>Il teatro italiano nel 1913</i> , Casa editrice Vallardi, Milano 1914.	*da MINISTERO DELLE FINANZE, <i>Classificazione dei teatri al 1° gennaio 1923</i> , Roma 1923.	

TAV 2. QUADRO D'UNIONE AVELLINO



legenda

- n teatro esistente (il numero è relativo all'inventario)
- n teatro non più esistente (il numero è relativo all'inventario 'Architetture teatrali scomparse', ved. par. 2.3)
- n caso-studio

2.2.2 La provincia di Benevento

Nella provincia di Benevento il teatro si è sviluppato in maniera poco continuativa e con episodi isolati, di cui il capoluogo diviene eccezione; a ciò si aggiunge, inoltre, il ritardo temporale rispetto al resto della regione, che induce ad uno sviluppo dell'attività e alla fondazione di teatri a partire solo dalla metà del XIX secolo. Fa eccezione nel contesto il teatro di Cerreto Sannita, di fondazione settecentesca, esistente fino alla prima metà del Novecento con funzione di cinema, quando una nuova funzione ha comportato la demolizione della struttura interna in legno.

L'attuale patrimonio teatrale del beneventano si riduce alla sola presenza dei teatri Vittorio Emanuele e De Simone, entrambi nella città di Benevento, a cui si sono affiancati, in tempi recenti, altri spazi per spettacoli distribuiti sul territorio provinciale. I due teatri nascono da esigenze differenti oltre a non essere storicamente contemporanei: mentre il teatro comunale Vittorio Emanuele nasce come teatro pubblico, il De Simone è un teatro privato realizzato in funzione di un collegio religioso.

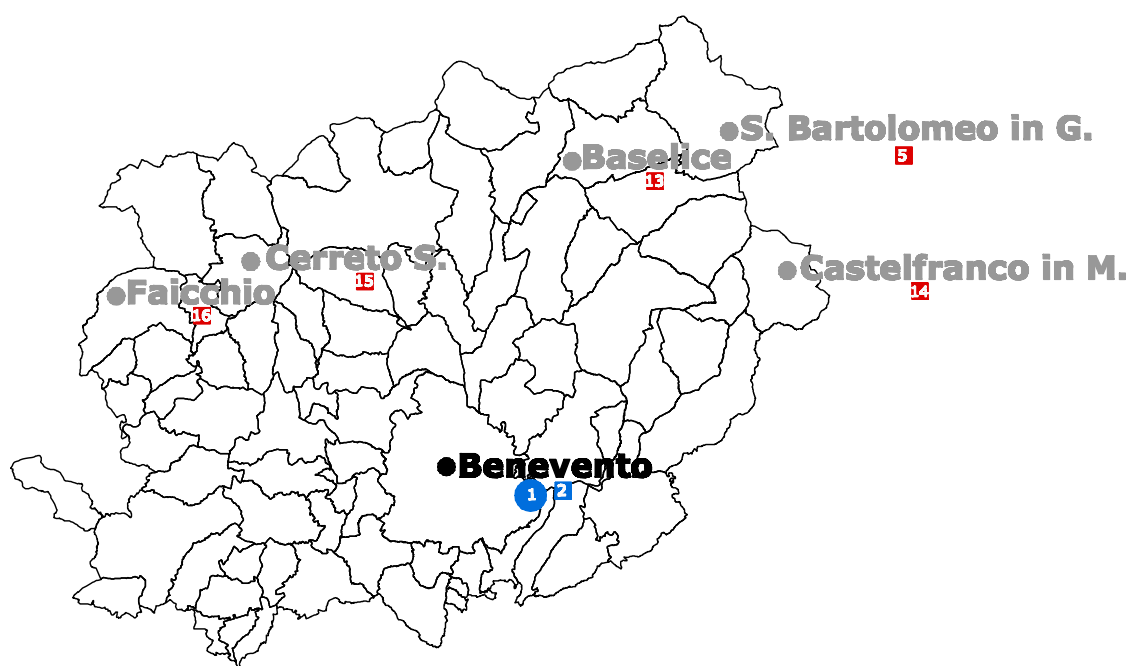
In maniera differente entrambi sono esemplificativi delle questioni di gestione, manutenzione e funzione che accomunano quasi tutti i teatri storici, avendo affrontato le problematiche dell'adeguamento alla normativa sulla sicurezza, del cambio di funzione in cinema, della chiusura per problemi statici, della rifunzionalizzazione e, non ultimo, della gestione. Il teatro Comunale è esempio di architettura teatrale fondata per esigenze politiche e urbanistiche, oltre che per bisogno sociale: con la fondazione della provincia di Benevento in seguito all'Unità d'Italia, la città diviene un cantiere per molti anni, oggetto di progetti che hanno l'obiettivo di donarle il carattere rappresentativo di città-capoluogo ed il teatro rientra tra gli edifici simbolo del nuovo ruolo istituzionale della città stessa previsti dagli amministratori. Per la progettazione del teatro l'amministrazione incarica Pasquale Francesconi, già impegnato in città per altri progetti quali la sistemazione di piazza Piano di Corte, ma soprattutto autore d'interventi specifici d'architettura teatrale come il rifacimento del teatro del Fondo di Napoli, oggi Mercadante. Allo stato attuale è utilizzato come teatro, benchè la stagione teatrale della città si svolge negli spazi di un vicino cinema perchè offre una capienza maggiore; nei suoi spazi, si svolgono, inoltre, convegni e manifestazioni culturali di vario genere.

Il teatro De Simone è espressione del teatro liberty di primo Novecento, progettato secondo i dettami della riforma wagneriana del teatro, quindi su platea e galleria, per essere utilizzato dagli allievi del convitto annesso, oggi sede del Conservatorio di Musica. Acquisito al patrimonio comunale è utilizzato maggiormente per convegni e conferenze, benchè non sia assente la funzione teatrale.

TABELLA DI CONFRONTO TRA GLI INVENTARI ESISTENTI E LA SITUAZIONE AL 2011

1865*	1868*	1907*	1907*	1914*	1923	2011
<u>Benevento</u> <i>T. Vittorio Emanuele</i>	<u>Benevento</u> <i>T. Vittorio Emanuele</i> <u>Baselice</u> <i>Teatro Comunale</i> <u>Cerreto Sannita</u> <i>Teatro Comunale</i> <u>San Bartolomeo in Galdo</u> <i>Teatro Comunale</i>	<u>Benevento</u> <i>T. Vittorio Emanuele</i> <u>Baselice</u> <i>Teatro Comunale</i> <u>Cerreto Sannita</u> <i>Teatro Comunale</i> <u>Faicchio</u> <i>Teatro privato</i>	<u>Benevento</u> <i>T. Vittorio Emanuele</i> <i>T. Filodrammatico</i> <u>Baselice</u> <i>Teatro Comunale</i> <u>Cerreto Sannita</u> <i>Teatro Comunale</i> <u>San Bartolomeo in Galdo</u> <i>Teatro Comunale</i> <u>Faicchio</u> <i>Teatro privato</i>	<u>Benevento</u> <i>T. Vittorio Emanuele</i> <u>Baselice</u> <i>Teatro Comunale</i> <u>Cerreto Sannita</u> <i>Teatro Comunale</i>	<u>Benevento</u> <i>T. Vittorio Emanuele</i>	<u>Benevento</u> <i>T. Vittorio Emanuele</i> <i>T. De Simone</i>
*Archivio Centrale dello Stato, F. Teatri e scuole di Ballo, B.12.	*Archivio Centrale dello Stato, F. Teatri e scuole di Ballo, B.13	*da LUIGI G. BROGLIO, <i>I teatri in Italia e le principali piazze teatrali estere</i> , Società Ed. Teatrale, Milano 1907.	*da CESARE DALMAS, <i>Guida pratica teatrale d'Italia</i> , Tipo-litografia Luigi Rossi, Villafranca 1907.	*da G. ADAMI, <i>Il teatro italiano nel 1913</i> , Casa editrice Vallardi, Milano 1914.	*da MINISTERO DELLE FINANZE, <i>Classificazione dei teatri al 1° gennaio 1923</i> , Roma 1923.	

TAV 3. QUADRO D'UNIONE **BENEVENTO**



legenda

- n** teatro esistente (il numero è relativo all'inventario)
- n** teatro non più esistente (il numero è relativo all'inventario 'Architetture teatrali scomparse', ved. par. 2.3)
- n** caso-studio

- UBICAZIONE: Benevento, corso Garibaldi 26
- PROPRIETÀ: comune di Benevento
- DESTINAZIONE D'USO ATTUALE: teatro
- EPOCA DI COSTRUZIONE: 1850-1862
- AUTORE DEL PROGETTO: arch. Pasquale Francesconi
- TIPOLOGIA DELLA PIANTA: ferro di cavallo
- AMBIENTI ANNESSI: foyer, camerini, sala prove-da ballo, uffici
- PERIODO D'ATTIVITÀ: 1863-1898/1904-1931/[...]/1994 -APERTO
- DENOMINAZIONI ACQUISITE NEL TEMPO: Teatro Comico, Teatro Comunale Vittorio Emanuele II, Cinema Comunale, Teatro Comunale Vittorio Emanuele II
- VINCOLI: D. Lgs 42/2004 s.m.i, art.10 – com. 1

• EVOLUZIONE STORICA

A metà Ottocento la città di Benevento è interessata da un progetto di rinnovamento urbanistico che prevede anche la costruzione di un teatro in sostituzione della sala teatrale presente all'interno del palazzo comunale. L'autore del progetto è Pasquale Francesconi, architetto napoletano, attivo in città anche con altri cantieri. Francesconi progetta un teatro su pianta a ferro di cavallo con tre ordini di palchi ed una balconata, seguendo le indicazioni progettuali fornite dai vari trattati sull'architettura teatrale editi tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento; all'esterno il teatro presenta un portico d'ingresso che dà accesso al foyer, da cui, a sua volta, si accede alla sala, e, attraverso scale che corrono lungo il perimetro della sala stessa, ai vari livelli di palchi. I camerini sono situati nel sottotetto così come i locali tecnici. Inaugurato nel 1862, fino agli anni Trenta sarà oggetto di interventi di sola manutenzione ordinaria, ad esclusione dell'intervento che ha previsto la sostituzione delle travi di copertura della sala (1884). In seguito all'intervento del 1934 è eliminato il vuoto al di sotto della platea e il golfo mistico; inoltre lo stesso comincia ad assumere la duplice valenza di cinema e teatro per cui si rendono necessari degli interventi per la realizzazione degli spettacoli cinematografici quali, ad esempio, l'introduzione di una cabina di regia. Tuttavia il progetto che ne ha mutato la sua configurazione originaria risale agli anni Sessanta: i parapetti dei palchi sono sostituiti con una struttura in vetro e ferro, le pareti non più ricoperte di stoffe ma di lucida tinteggiatura e pannelli lignei; la balconata è trasformata in galleria e la cabina di regia prende il posto di due palchi. Il foyer è totalmente trasformato: nel suo ambiente trovano posto un bar, con accesso diretto dalla piazza di S. Sofia, ed un punto ristoro all'interno dello stesso, tralasciando la sua funzione di ingresso ad un luogo di spettacolo. Danneggiato dal terremoto del 1980, rimane chiuso per circa un decennio. In seguito ad un progetto di "restauro e rifunzionalizzazione" è riaperto al pubblico nel 1994 con le vesti di teatro ottocentesco

• TORRE SCENICA

Completamente ricostruita con il progetto di inizi anni Novanta, è dotata di un palcoscenico oleodinamico a scomparsa nel sottopalco, il cui piano è realizzato in tavolato di legno d'abete; il graticciato, sospeso alle travi della copertura, è in elementi metallici così come il ballatoio a cui si accede da una scala laterale al palcoscenico. A quest'ultimo sono sospesi telai laterali, fondale e americane; la movimentazione delle scene è sia manuale che meccanica. La fossa orchestrale ha visto diminuire la sua sezione già con un intervento degli anni Trenta ed è a quota della sala. Il sipario alla greca è in velluto rosso con decorazioni dorate completato da un arlecchino dello stesso materiale.

• SALA

E' dotata di 164 posti in platea divisi in due settori da un corridoio centrale e da altrettanti distribuiti nei 49 palchi disposti su tre ordini più un loggione, a cui si aggiungono sei palchi di proscenio dei quali solo quattro sono occupati dagli impianti d'illuminazione. La sala è dotata di una pavimentazione in parquet al di sotto del quale è disposto un impianto di riscaldamento a pavimento, mentre le pareti sono rivestite di velluto rosso così come quelle dei palchi. Quest'ultimi, con struttura portante in acciaio e parapetto in vetroresina, hanno l'ingresso dai corridoi che cingono il perimetro della sala e separati da essi da porte in legno.

• AMBIENTI ANNESSI

I camerini sono posti nel sottotetto a cui si accede tramite una scala o un ascensore posti ai lati del palcoscenico; il largo disimpegno tra i sei camerini ha anche la valenza di sala prove.

Gli uffici sono collocati negli ambienti posti al di sopra dell'ingresso a cui si accede dal corridoio che conduce al secondo ordine di palchi, mentre nel foyer è stata realizzata la biglietteria ed un punto informazione tramite strutture lignee mobili.

• STATO DI CONSERVAZIONE

Il teatro versa in buone condizioni; è evidente, tuttavia, la mancanza di manutenzione, in particolare, per gli impianti: il sistema di rilevamento antifumo non è funzionante così come non lo è l'impianto di movimentazione del palcoscenico.

• INTERVENTI EFFETTUATI NEGLI ULTIMI TRENT'ANNI

Nel 1994 il teatro è oggetto di un progetto "di restauro e rifunzionalizzazione" che ha avuto come obiettivo "riportare il teatro al suo stato originario" sulla base di immagini della facies ottocentesca dello stesso e di un disegno autografo di Francesconi, creando un moderno teatro ottocentesco. In seguito agli interventi eseguiti nella prima metà del Novecento il teatro versava in condizioni molto precarie dovute in massima parte alla mancanza di manutenzione. Il teatro è totalmente smantellato fino a mettere in luce le murature. I palchi e gli apparati lignei sono ricostruiti sulla base del suddetto disegno (i parapetti saranno realizzati in vetroresina). La torre scenica è completamente rimodernata. Al fine di creare nuovi spazi nel sottotetto (camerini, sala

prove, servizi) l'originario tetto a capriate lignee lascia il posto ad un tetto in legno lamellare a vista.

• **DOCUMENTAZIONE STORICA – Immagini**



ASMS, foto dei primi anni Trenta



Archivio Privato Giangregorio.
Vista dei palchi, 1989.

Archivio Privato Giangregorio.
Vista della sala, 1989.



Archivio Privato Giangregorio.
Vista della sala, 1989.



- **DOCUMENTAZIONE STORICA – Disegni**
- **DOCUMENTAZIONE dello STATO ATTUALE – Immagini**
- **DOCUMENTAZIONE dello STATO ATTUALE – Disegni**

• **FONTI BIBLIOGRAFICHE**

A. MEOMARTINI, *Guida di Benevento e dintorni*, Tip. De Martini, Benevento, 1901, pp 46-47.

M. ROTILI, *L'arte nel Sannio*, EPT, Benevento, 1952, p. 153.

P. ROSSI, *Antonio e Pasquale Francesconi. Architetti e urbanisti nella Napoli dell'Ottocento*, Electa, Napoli 1988, pp.97-98.

A. BUCCARO, *Architettura e urbanistica nell'Ottocento*, in 'Storia e civiltà della Campania', Napoli 1995, vol.V, pp.117-204.

P.L. CIAPPARELLI, *Due secoli di teatri in Campania (1694-1896). Teorie, progetti e realizzazioni*, ed. Electa, Napoli 1999, pp.193-196.

• FONTI ARCHIVISTICHE

•ARCHIVIO STORICO del COMUNE di BENEVENTO – ASCBn

- Fondo Spettacolo Pratiche Teatro, F. XV.3, fasc. 1431, 1432, 1433, 1435, 1436, 'Cessione del teatro al sign Giannetto Reali'

•ARCHIVIO CORRENTE DELLA SOPR. AI BENI ARCHITETTONICI E AMBIENTALI DELLE PROVINCE DI CASERTA E BENEVENTO – ACSCeBn

- Benevento, Teatro Comunale, F.1/1267

•ARCHIVIO PRIVATO STUDIO GIANREGORIO, Progetto di restauro e rifunzionalizzazione del teatro comunale di Benevento. – A.p.G.

DATA DELLA COMPILAZIONE: ottobre 2009



Fig.1. Vista della sala; si nota la presenza della galleria e delle barcacce al primo livello delimitate dalla ringhiera in ferro battuto in stile liberty (foto 2010)

UBICAZIONE: Benevento, vico del teatro

PROPRIETÀ: comune di Benevento

DESTINAZIONE D'USO ATTUALE: teatro, sala convegni

EPOCA DI COSTRUZIONE: 1931

AUTORE DEL PROGETTO: ing. Salvatore Perrella

TIPOLOGIA DELLA PIANTA: pianta ad U

AMBIENTI ANNESSI: foyer, camerini

PERIODO D'ATTIVITÀ: aperto solo per eventi

DENOMINAZIONI ACQUISITE NEL TEMPO: Teatro La Salle, Cinema La Salle

VINCOLI: D. Lgs 42/2004 s.m.i. D.M. 14.04.2004 - n. 283

EVOLUZIONE STORICA

Il complesso De Simone, a cui appartiene il teatro, comprende un intero isolato posto ai margini della città storica ed appartenente all'omonima famiglia. Nel 1904 il complesso è venduto dagli eredi De Simone, per estinguere alcune ipoteche, ad Alessandro Maria Grillon; un anno dopo s'inaugura l'apertura del 'Collegio De La Salle' ad opera dei 'Fratelli delle Scuole Cristiane'. Nel 1908 la proprietà passa alla 'Società Anonima di Beni Stabili' con sede in Metz con la quale comincia un periodo di

trasformazioni del complesso. Il progetto di ampliamento della fine degli anni Venti prevede la realizzazione di una nuova cappella, di un teatro e di un nuovo blocco collegato al principale. Il teatro con la sovrastante cappella è posizionato in corrispondenza dell'antica cappella Gentilizia-

Nel secondo dopoguerra il teatro viene trasformato in sala cinematografica, ed è a questo periodo che, probabilmente, si possono datare i lavori che hanno condotto al tamponamento delle aperture del portico d'ingresso dal giardino, unendolo al foyer, e di realizzazione di uno spazio, da utilizzare come sala proiezione in corrispondenza della galleria. L'utilizzo del teatro è legato, prevalentemente, alle attività ricreative e didattiche del Collegio.

ARCHITETTURA

Il teatro ha un impianto ad U con una galleria da piano inclinato delimitata da 'ringhiere foggiate con tradizionale disegno a colpo di frusta'. Il piano di posa della platea si trova ad una quota inferiore rispetto all'accesso sia da largo De Simone che dall'ingresso interno al palazzo. La sala è decorata con stucchi e dipinti in stile liberty.

SALA

La sala, su impianto a pianta rettangolare, è dotata di posti a sedere in platea, a quota foyer con una piccola galleria ed al primo livello, con una capienza di 220 posti. L'apparato decorativo è caratterizzato da stucchi dorati e affreschi di gusto neoclassico; la pavimentazione è realizzata in marmo così come in tutti gli altri ambienti del teatro. Sia la galleria che le baracche sono delimitate da una ringhiera in stile liberty realizzata in ferro, probabilmente l'originaria. Nel complesso della sala è fortemente evidente la presenza dell'impiantistica di vario genere.

TORRE SCENICA

L'altezza della torre scenica è pari a quella della sala (al di sopra vi è la cappella), ed è dotata di una graticcia in legno non praticabile all'estradosso, dotata di rocchi e funi in canapa per la movimentazione dei fondali e delle americane.

Il palcoscenico è realizzato in tavolato ligneo inclinato verso la platea, ove trova spazio la ribalta, dotato di sottopalco non praticabile.

L'arcoscenico, dello spessore della muratura, è delimitato da una cornice di stucco modanata e dipinta in finto marmorino; al di quest'ultimo vi è il sipario alla greca con arlecchino, entrambi in velluto blu.

AMBIENTI ANNESSI

I camerini, in numero di tre, sono posti al primo piano con accesso dal foyer posto sul lato-giardino ove è posto l'ingresso diretto al palcoscenico; dal primo piano, inoltre vi è un vano tramite il quale è possibile gestire le scene e mantenerle.

Il foyer d'ingresso dal giardino è composto da un ambiente a doppia altezza in cui trova spazio la biglietteria e il guardaroba. In corrispondenza del foyer opposto sono poste le uscite d'emergenza su Largo De Simone.

STATO DI CONSERVAZIONE

Il teatro De Simone è in buone condizioni, escludendo alcuni fenomeni di alterazione cromatica in corrispondenza delle travi a sbalzo di sostegno di una barcaccia. Non è utilizzato in modo frequente ma solo in occasione di rappresentazioni o eventi.

INTERVENTI EFFETTUATI NEGLI ULTIMI TRENT'ANNI

Nel 2004 il teatro è oggetto di un progetto di restauro che lo ha riportato nelle vesti presunte originarie, cancellando le tracce della presenza del cinema nei suoi spazi; il progetto, inoltre, ha previsto l'inserimento dell'impiantistica per la climatizzazione degli ambienti.

ICONOGRAFIA STORICA – fotografie, stampe, dipinti

Fig.2. Vista della sala in una foto risalente agli anni Cinquanta (AA.VV., *Collegio De, cit.*)



Fig.3. Sezione del progetto per la costruzione del teatro con sovrastante cappella (D. Stroffolino, *Benevento*, cit.,p.17)

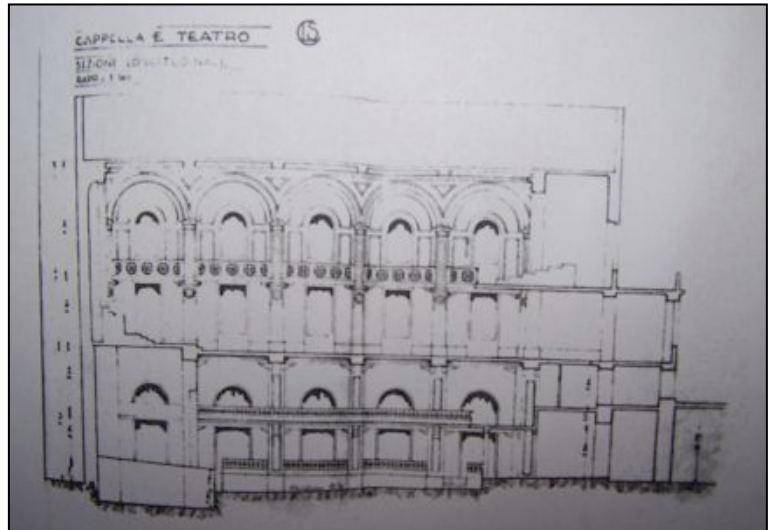
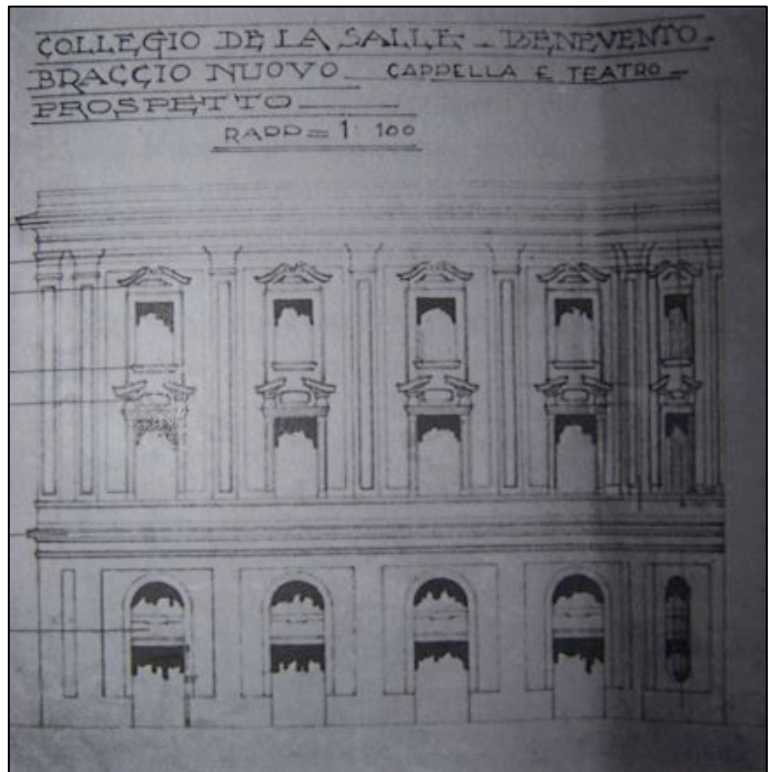


Fig.3. Sezione del progetto per la costruzione del teatro con sovrastante cappella (D. Stroffolino, *Benevento*, cit.,p.18)



IMMAGINI

Fig.4. Vista della sala verso il palcoscenico: l'arcoscenico realizzato in stucco in finto marmorino è incorniciato da un affresco dai motivi floreali, caratteristici di tutta la decorazione della sala (foto 2010)



Fig.5. Graticcia: è evidente la presenza dl solaio che la rende impraticabile all'estradosso (foto 2010)





Fig.6. Foyer d'ingresso (foto 2010)



Fig.7. Foyer d'ingresso, primo piano (foto 2010)



Fig.8. Corridoio laterale posto a quota superiore rispetto al piano della platea (foto 2010)

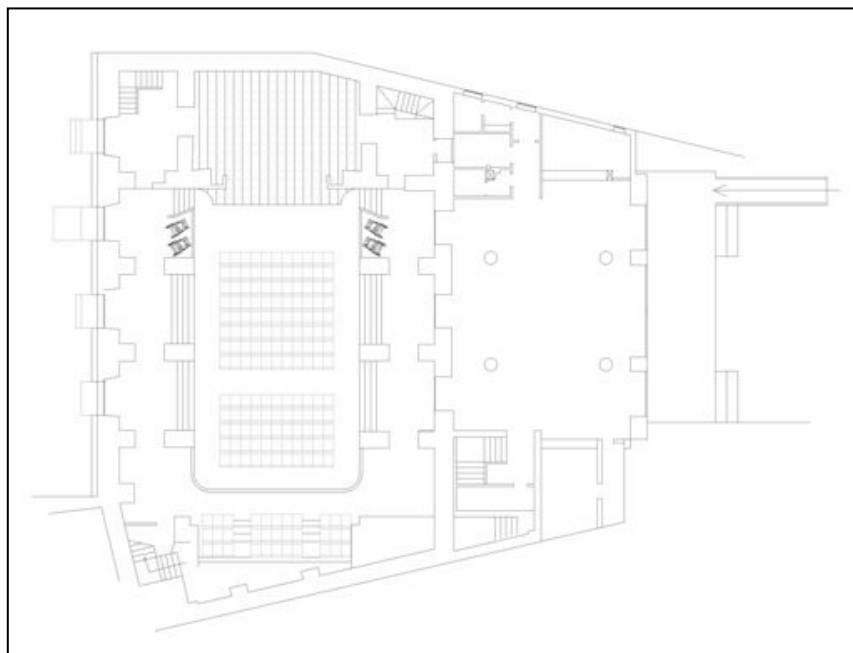


Fig.9. Planimetria del piano terra (A.p.M).

FONTI BIBLIOGRAFICHE

D. Sroffolino, *Benevento città d'autore. Filippo Raguzzini e l'architettura del XVIII secolo*, Electa, Napoli 2006, pp. 56-58.

AA.VV., *Collegio De La Salle*, Benevento s.p, 1956.

FONTI ARCHIVISTICHE

Archivio privato ing. S. Mottola, Benevento – A.p.M

2.2.3 La provincia di Caserta

Il casertano rappresenta il territorio più fiorente con otto teatri di cui cinque con attività e due oggetto di progetto di adeguamento/recupero in itinere. Di certo il teatrino di Corte della Reggia, con la sua storia e le sue evidenti valenze artistiche e architettoniche pone in ombra il restante patrimonio che, tuttavia, offre altrettanti importanti esempi: il teatro Garibaldi (S. Maria Capua Vetere) progettato da Antonio Curri, il settecentesco teatro Ricciardi (Capua), il teatro Mugnone di G. Battista Comencini, teatro luogo d'attività dei musicisti del teatro di S. Carlo di Napoli durante la Seconda Guerra Mondiale.

In ogni caso, come per le altre province, la differenza in termini quantitativi tra l'attualità ed il momento di massima concentrazione fiorita dell'architettura teatrale è notevole (vedi.tav.); le architetture esistenti sono rappresentative delle fasi evolutive dell'architettura in questione ponendosi su una linea temporale che partendo dalla fine del Settecento giunge fino agli anni Quaranta del Novecento. Dal punto di vista compositivo e stilistico sono prevalenti i teatri all'italiana, con variabile impianto planimetrico e differente numero di palchi, concepiti come strutture autonome posti nelle piazze o sulle strade principali.

E', tuttavia, il territorio dove i teatri hanno subito maggiormente le conseguenze del secondo conflitto mondiale: se i teatri Mugnone e Ricciardi hanno subito danni alle coperture, per il Garibaldi si aggiungono i danni da uso improprio in quanto requisito dagli alleati.

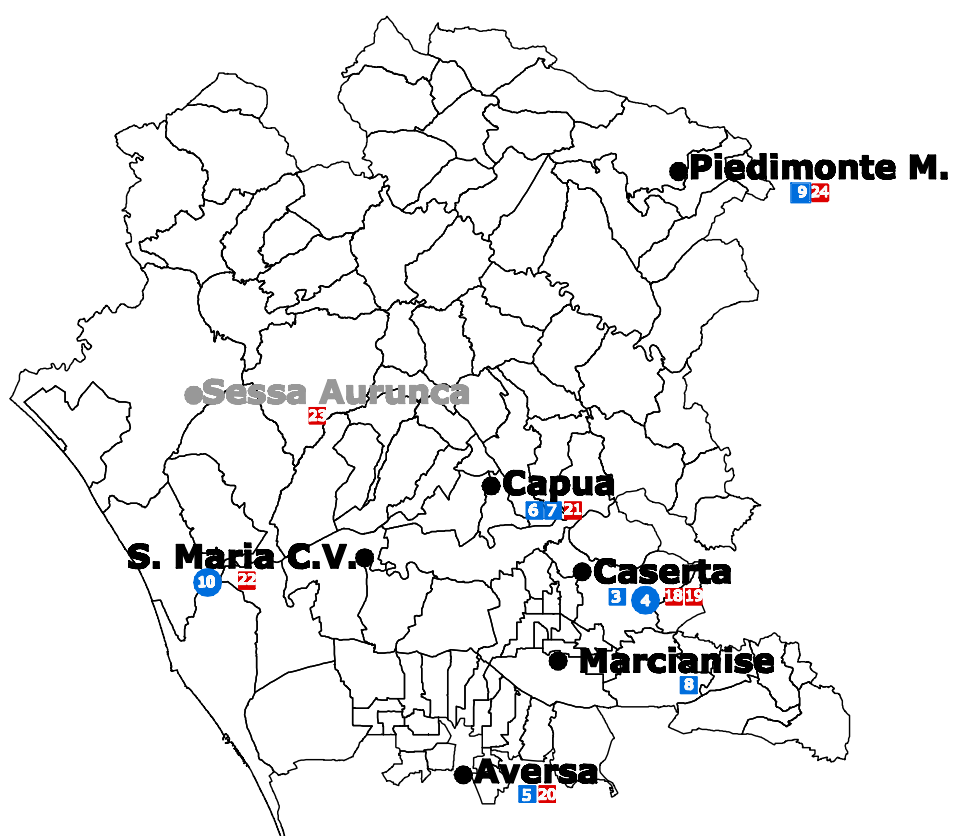
Le differenti condizioni di conservazione rispetto al resto della regione derivano anche dalla loro condizione giuridica: solo due, infatti, il teatro Mascagni e il teatro Cimarosa, sono di proprietà privata, mentre i restanti, appartenendo ad enti pubblici, sono stati oggetto di maggiori attenzioni oltre che di più frequenti opportunità di rilancio, sebbene con interventi guidati non sempre da principi conservativi, rispecchiando, tuttavia, le più generali linee d'intervento in ambito d'architettura teatrale in riferimento al quadro nazionale. Nel caso del casertano potremo parlare di un eccesso di interventi, che, al pari, dell'abbandono può essere seguito dalla perdita irreversibile di testimonianze 'di civiltà'.

TABELLA DI CONFRONTO TRA GLI INVENTARI ESISTENTI E LA SITUAZIONE AL 2011

1865*	1868*	1907*	1907*	1914*	1923	2011
<u>Caserta</u> <i>T. Nazionale</i>	<u>Caserta</u> <i>T. Municipale</i>	<u>Caserta</u> <i>T. Comunale</i> <i>Cimarosa</i> <i>T. Politeama</i>	<u>Caserta</u> <i>T. Comunale</i> <i>Cimarosa</i> <i>T. Politeama</i> <i>T. Arena Vanvitelli</i>	<u>Caserta</u> <i>T. Cimarosa</i> <i>T. Politeama</i> <i>Casertano</i>	<u>Caserta</u> <i>T. Cimarosa</i> <i>T. Esedra</i> <i>T. Vanvitelli</i>	<u>Caserta</u> <i>T. Comunale</i> <i>Teatrino di Corte</i>
<u>Aversa</u> <i>T. Nuovo</i>	<u>Aversa</u> <i>Teatro</i>	<u>Aversa</u> <i>Teatro Cimarosa</i>	<u>Aversa</u> <i>Teatro Cimarosa</i>	<u>Aversa</u> <i>Teatro Cimarosa</i>		<u>Aversa</u> <i>Teatro Cimarosa</i>
<u>Capua</u> <i>T. Campano</i>	<u>Capua</u> <i>T. Municipale</i>	<u>Capua</u> <i>T. Campano</i>	<u>Capua</u> <i>T. Campano</i>	<u>Capua</u> <i>T. Campano</i>	<u>Capua</u> <i>T. Eden</i>	<u>Capua</u> <i>T. Riccairdi</i>
<u>Santa Maria C.V.</u> <i>Teatro</i>	<u>Santa Maria C.V.</u> <i>Teatro</i>	<u>Santa Maria C.V.</u> <i>T. Comunale</i> <i>Garibaldi</i> <i>T. Comunale</i>	<u>Santa Maria C.V.</u> <i>T. Comunale</i> <i>Garibaldi</i> <i>T. Varietà</i>		<u>Santa Maria C.V.</u> <i>T. Comunale</i> <i>Garibaldi</i>	<u>Santa Maria C.V.</u> <i>T. Comunale</i> <i>Garibaldi</i>
<u>Piedimonte d'Alife</u> <i>T. Duca di</i> <i>Laurenzana</i>	<u>Piedimonte d'Alife</u> <i>T. Duca di</i> <i>Laurenzana</i>	<u>Piedimonte d'Alife</u> <i>Teatro privato</i>	<u>Piedimonte d'Alife</u> <i>Teatro privato</i>			<u>Piedimonte Matese</u> <i>Teatro Mascagni</i>
<u>Sessa Aurunca</u> <i>Teatro Nazionale</i>	<u>Sessa Aurunca</u> <i>Teatro</i>		<u>Sessa Aurunca</u> <i>Teatro</i>			
			<u>Maddaloni</u> <i>T. Comunale</i>	<u>Maddaloni</u> <i>T. Municipale</i>	<u>Maddaloni</u> <i>T. Chalet di Varietà</i> <i>T. La Vita</i>	

<p>*Archivio Centrale dello Stato, F. Teatri e scuole di Ballo, B.12.</p>	<p>*Archivio Centrale dello Stato, F. Teatri e scuole di Ballo, B.13</p>	<p>*da LUIGI G. BROGLIO, <i>I teatri in Italia e le principali piazze teatrali estere</i>, Milano 1907.</p>	<p>*da CESARE DALMAS, <i>Guida pratica teatrale d'Italia</i>, Tipo-litografia Luigi Rossi, Villafranca 1907.</p>	<p>*da G. ADAMI, <i>Il teatro italiano nel 1913</i>, Casa editrice Vallardi, Milano 1914.</p>	<p><u>Marcianise</u> <i>Teatro Comunale</i></p> <p>*da MINISTERO DELLE FINANZE, Classificazione dei teatri al 1° gennaio 1923, Roma 1923.</p>	<p><u>Marcianise</u> <i>Teatro Mugnone</i></p>
---	--	---	--	---	---	--

TAV 4. QUADRO D'UNIONE CASERTA



legenda

- n teatro esistente (il numero è relativo all'Inventario)
- n teatro non più esistente (il numero è relativo all'Inventario 'Architetture teatrali scomparse', ved.par. 2.3)
- n caso-studio



Fig.1. Prospetto su via Mazzini; il progetto della suddetta facciata è risultato vincitore di un bando di concorso per la progettazione della stessa (foto 2009).

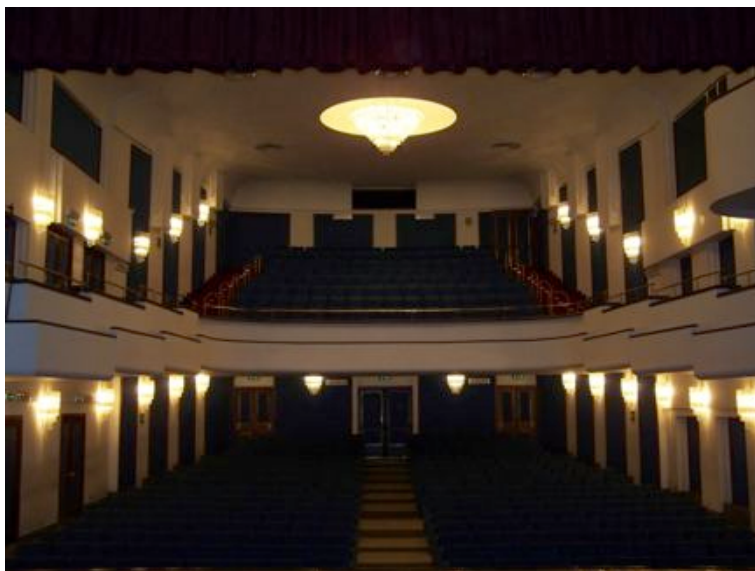


Fig.2. Vista della sala (foto 2009).

UBICAZIONE: Caserta, via Mazzini 75

PROPRIETÀ: comune di Caserta

DESTINAZIONE D'USO ATTUALE: teatro

EPOCA DI COSTRUZIONE: 1826-1830/1932 (intervento di parziale ricostruzione)

AUTORE DEL PROGETTO: ing. Filippo Giuliani

TIPOLOGIA DELLA PIANTA: pianta ad U

AMBIENTI ANNESSI: foyer, camerini

PERIODO D'ATTIVITÀ: 1830-1914/1932-1980/1994 – **APERTO**

DENOMINAZIONI ACQUISITE NEL TEMPO: /

VINCOLI: L.1089/1939, decreto del 31.05.1991

EVOLUZIONE STORICA

Nel 1825 il Decurionato della città stabilisce di destinare parte del lotto occupato dal forno pubblico alla costruzione di un teatro, insieme alla 'Casa per la Giustizia, al Magazzino Comunale e ad un Cancelli per la vendita del pepe'. Il progettista incaricato

è l'ingegnere Filippo Giuliani, assistito da due membri del Decurionato Giovan Battista de Dominicis e Giovanni Landandi.

La presenza del teatro è, tuttavia, già testimoniata da un planimetria datata 1826, ove è posto al fianco della Casa Comunale con cui sarà comunicante. I lavori proseguono in modo irregolare per carenza di fondi; tuttavia alla fine del 1828, una visita della regina Isabella al teatro determina una decisa ripresa del cantiere a cui si aggiunge anche per il pericolo di deterioramento delle strutture già realizzate. Da un contratto stipulato, nel 1829, tra il Sindaco e gli appaltatori dei lavori, risulta che resta ancora da realizzare la copertura della scena, il muro di separazione con la Casa Comunale, e le strutture lignee di tutto l'impianto scenotecnico oltre al piano della platea; la sala, configurata secondo come 'sala all'italiana' è dotata di due ordini di palchi ed un loggione.

Da una planimetria di Caserta, datata 1857, disegnata da Vincenzo di Carlo, si evince l'impianto ad ellisse della sala. Inoltre il teatro risulta dotato di tutte le soluzioni che propone il dibattito teorico sulla progettazione dei teatri: un vuoto al di sotto della platea ed una cassa armonica al di sotto del piano dell'orchestra con la finalità di creare delle casse armoniche per migliorare la qualità del suono. Dal punto di vista scenotecnico risultato dotato di dieci scene e di quattro 'macchine per effetti speciali'.

Al 1830 si ascrive l'inaugurazione del teatro con l'intitolazione alla 'Regina Isabella', titolo che muterà in 'Cimarosa' dopo l'Unità d'Italia, come risulta dai censimenti delle architetture teatrali promossi dal Ministero dell'Interno (1865 e 1868) all'indomani del 1861.

Fino al 1914, anno della sua chiusura, il teatro è interessato da lavori riguardanti soprattutto l'apparato scenotecnico. Abbandonato per circa 15 anni, agli inizi degli anni trenta il Comune promuove un progetto che potesse aumentare la capienza dello stesso, e di utilizzarlo anche come cinema; a tal scopo sono demoliti i palchi e realizzate due balconate a sbalzo in cemento armato con gradinate. La facciata sul via Mazzini è rimodellata ad imitazione della facciata ottocentesca.

Chiuso in seguito ai danni conseguenti il terremoto del 1980 che ne hanno decretato l'inagibilità, nel 1988 ha inizio un 'progetto di consolidamento e adeguamento antisismico', e con un secondo stralcio (1997), di 'rifunzionalizzazione' che hanno previsto il totale rifacimento della sala e degli ambienti annessi, a cui, nel 2004, ha fatto seguito un concorso di progettazione per la realizzazione del nuovo prospetto su via Mazzini, vinto dall'architetto Romano Bernasconi. Attualmente l'ingresso è alla sala e alla galleria è consentito tramite il foyer con funzione di bar, funzionante anche nei momenti di chiusura del teatro, mentre i tre ingressi principali su via Mazzini fungono da uscite d'emergenza.

ARCHITETTURA

SALA

La sala, su impianto a U, presenta posti in platea, in galleria e sulle barcacce ed è priva di apparato decorativo. Lungo il perimetro della sala i pannelli posti a fini acustici di color blu cobalto, insieme alle porte d'ingresso alla platea e alla galleria creano una scansione verticale contrastando con il bianco delle pareti; le poltrone sono in pelle, caratterizzate dall'essere ignifughe, tuttavia senza alcuna specifica circa la loro rispondenza acustica.

L'illuminazione è affidata ad un lampadario centrale in vetro di Murano e ad applique posti lungo il perimetro della sala stessa.

TORRE SCENICA

Alta circa 23m dal piano del palcoscenico, è realizzata con struttura in muratura su cui si innesta, in corrispondenza dell'arcoscenico, la struttura in cemento armato della sala. Il piano del palcoscenico, su struttura in muratura, è rivestito con un tavolato ligneo, con sottopalco non praticabile (l'accesso è consentito da una botola posta sul piano del palcoscenico); la graticcia è realizzata in legno lamellare, posta ad un'altezza di 19m, sospesa alle travi della copertura. La movimentazione delle scene e delle americane è parzialmente meccanizzata. Il sipario, alla greca, è realizzato in velluto rosso con applicazioni dorate così come il primo ed il secondo arlecchino.

AMBIENTI ANNESSI

Il teatro è dotato di otto camerini con accesso autonomo dal foyer e autonomo al palcoscenico.

I depositi e i locali tecnici sono posti ad una quota inferiore rispetto al piano dei camerini. Sono inoltre annessi la biglietteria, collocata in un ambiente attiguo all'ingresso principale del teatro su via Mazzini, da cui si accede al foyer ove è collocato anche il bar, con gestione autonoma rispetto al teatro. Al primo piano sono posti una sala convegni ed ambienti adibiti ad uffici. Mentre al secondo piano vi sono ulteriori ambienti destinati ad uffici ma non ancora utilizzati.

STATO DI CONSERVAZIONE

Il teatro è in buone condizioni di conservazione, dotato di una propria stagione teatrale, quindi, costantemente utilizzato

INTERVENTI EFFETTUATI NEGLI ULTIMI TRENT'ANNI

Il progetto del 1997, curato dall'architetto Romano Bernasconi e dall'ingegnere Michele Grimaldi, prende avvio da una condizione di cantiere del teatro a cui era stato condotto con il progetto promosso dall'Ufficio Tecnico Comunale nel 1988: la sala risulta ridotta alla sola muratura di sostegno a cui negli anni Trenta è stata affiancata la struttura in

cemento armato (vedi fig...), tant'è che in una prescrizione della S.B.A.A. (prot. N.27538, 10.12.1999) il teatro è descritto come "manufatto dall'interno ampiamente rimaneggiato".

Il progetto, confermando l'organigramma funzionale del precedente progetto, propone interventi tali da rendere il teatro funzionalmente agibile tralasciando, tuttavia, le esigenze peculiari del suo essere 'teatro', con l'eliminazione di elementi quali il golfo mistico, o con la realizzazione del piano del palcoscenico con struttura in muratura, interventi che incidono sulla rispondenza acustica dello stesso.

Il piano della platea è demolito e ricostruito secondo una differente inclinazione ed inglobando il vuoto del golfo mistico; sulla gradinata presente in galleria ne è realizzata una nuova in muratura con una maggiore inclinazione al fine di aumentarne la capienza, mentre il parapetto della stessa galleria e delle balconate è realizzato secondo l'impianto proposto dal progetto degli anni Trenta, tuttavia in muratura e dotati di passamano in ottone.

A fini acustici lungo le pareti, "in nicchie già predisposte, verranno assemblati pannelli fonoassorbenti e termofonoisolanti in lana di legno". Le pavimentazioni sono di differenti tipologie, in base all'uso previsto per l'ambiente, tuttavia in pietra o maiolica. Stessa sorte è stata prevista per la torre scenica, la cui impiantistica lignea storica è stata eliminata a favore di nuove strutture realizzate con materiali sia lignei che metallici (vedi TORRE SCENICA).

ICONOGRAFIA STORICA – fotografie, stampe, dipinti

Fig.3. Lavori di rifacimento della sala datati 1991; è visibile la struttura in c.a. realizzata negli anni Trenta affiancata alla struttura in muratura (ASBAPSAE Ce-Bn, archivio fotografico)

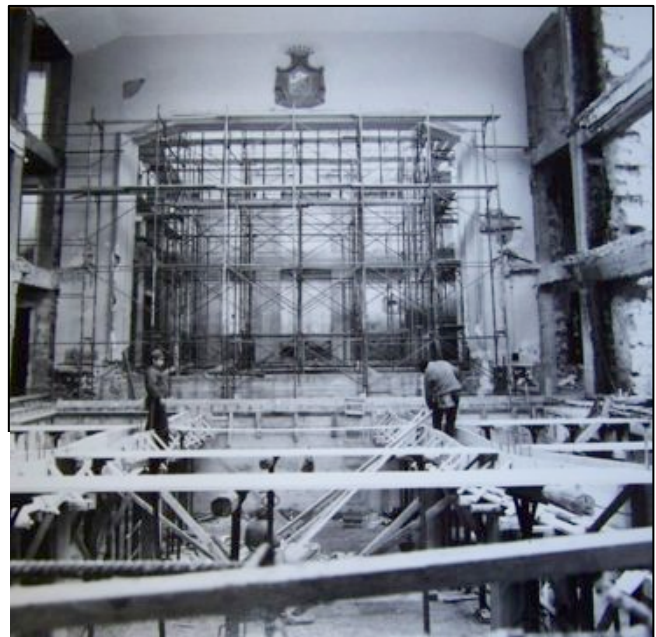


Fig.4. Facciata del teatro su via Mazzini prima del rifacimento (ASBAPSAE Ce-Bn, F.1183)

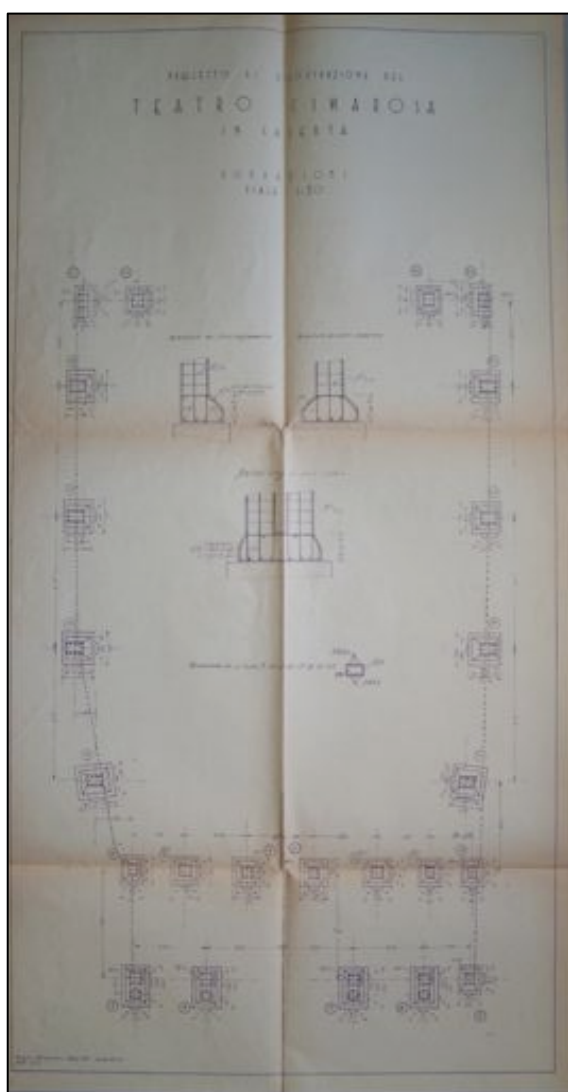


Fig.5. Progetto di ricostruzione del Teatro Cimarosa del 1934, schema delle fondazioni (ASCe, Fondo Genio Civile, cat.10, f. 1109)

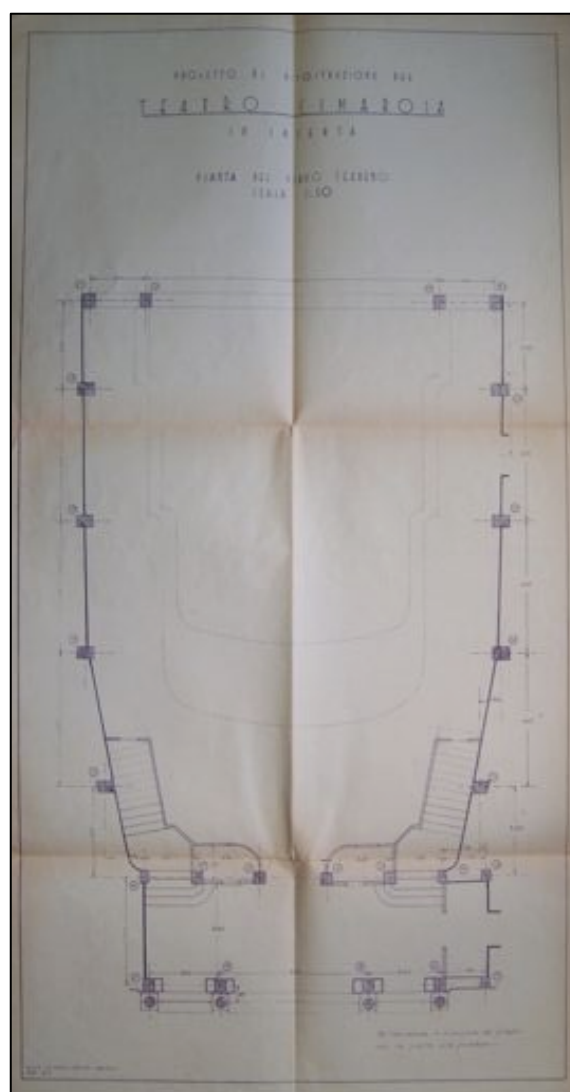


Fig.6. Progetto di ricostruzione del Teatro Cimarosa del 1934, pianta della I balconata (ASCe, Fondo Genio Civile, cat.10, f. 1109)

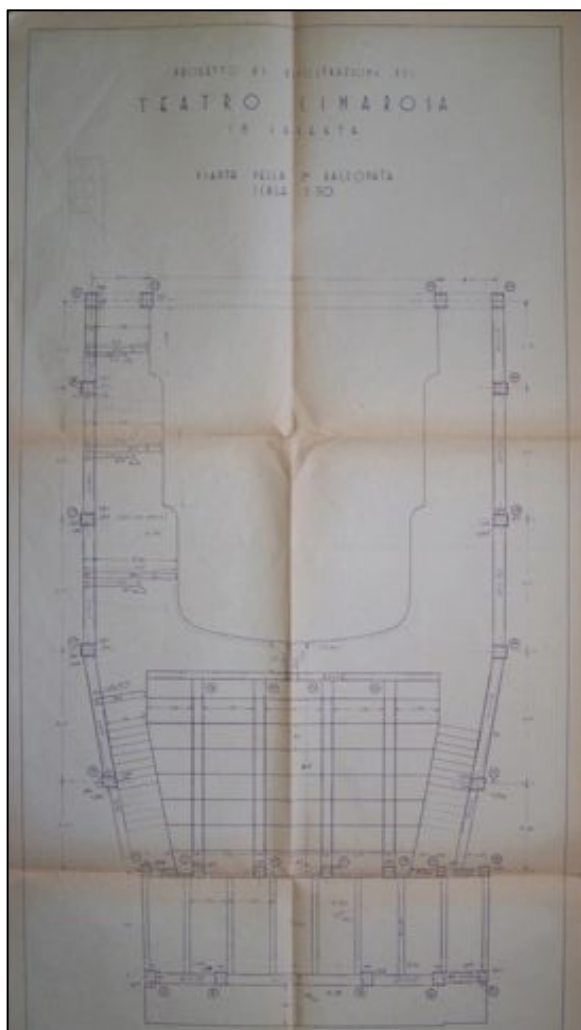


Fig.7. Progetto di ricostruzione del Teatro Cimarosa del 1934, pianta del pian terreno (ASCe, Fondo Genio Civile, cat.10, f. 1109)

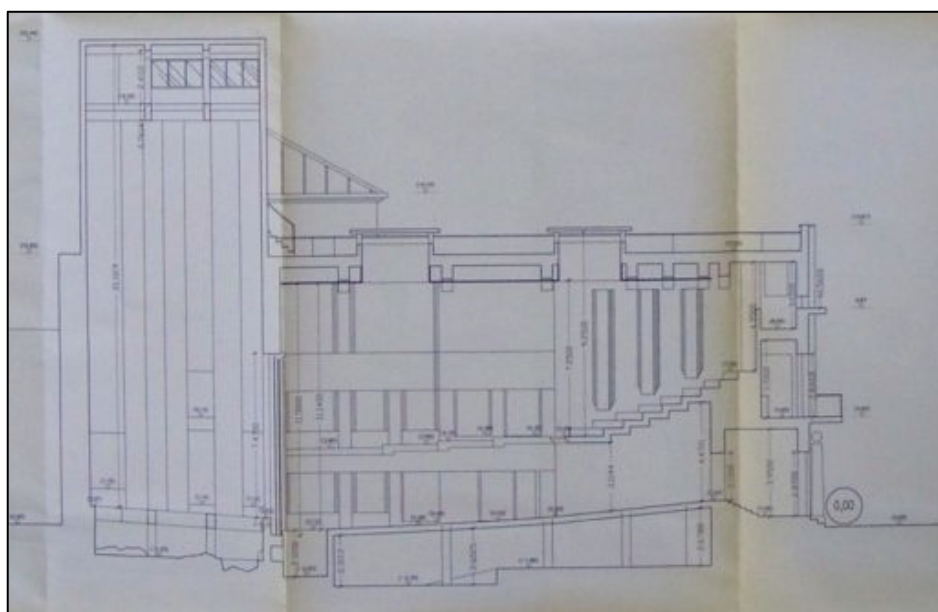
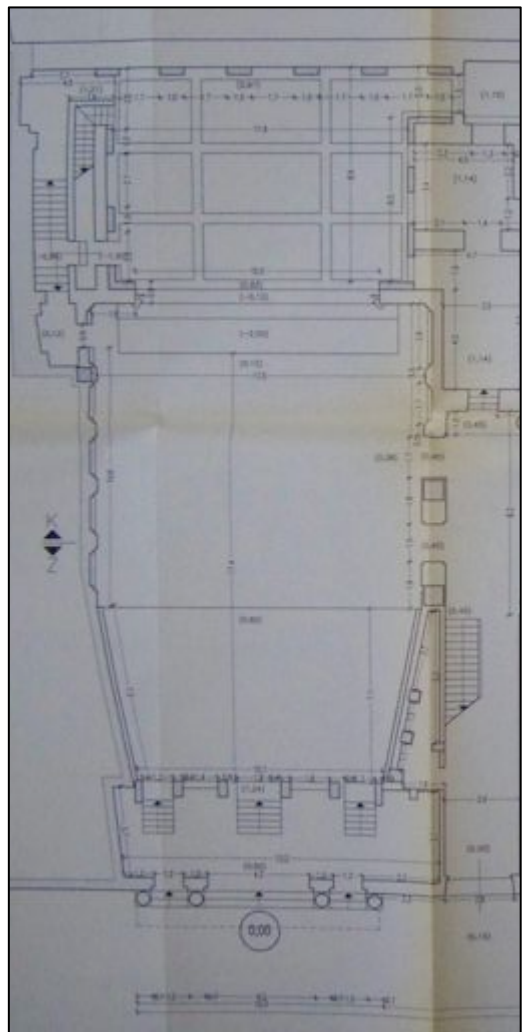


Fig.9. Progetto di ristrutturazione del teatro comunale di Caserta, grafici dello stato di fatto, sezione trasversale (ASBAPSAE Ce-Bn, F.1183).

Fig. 12. Caserta, teatro comunale. Palcoscenico: l'accesso è permesso da una scala mobile dal piano della platea oltre che da camerini posti sul lato; il piano di calpestio è in legno. Il sottopalco non è utilizzato ma è dotato di griglie (visibile nella foto) per il ricambio dell'aria. (foto 2009)



Fig. 13. Caserta, teatro comunale. Galleria: l'ultimo progetto di ristrutturazione ha previsto il cambio dell'inclinazione, oltre a prevede il totale rifacimento delle finiture e degli arredi. (foto 2009)



Fig. 14. Caserta, teatro comunale. Torre scenica: è visibile il telaio in cemento armato e parte delle americane sospese alla graticcia (foto 2009)



Fig.15. Progetto di ristrutturazione del teatro comunale di Caserta, grafici di progetto, sezione trasversale (ASBAPSAE Ce-Bn, F.1183).

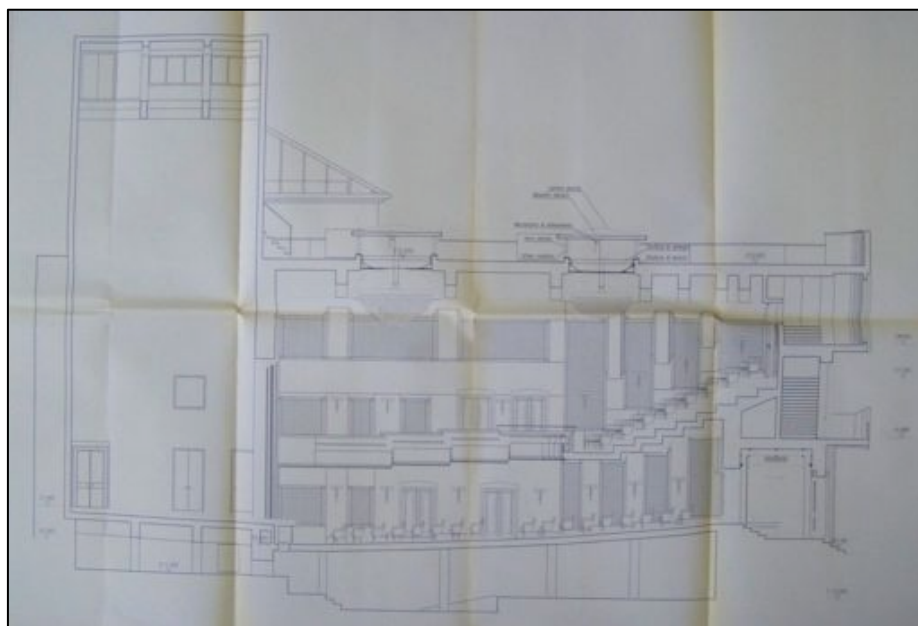
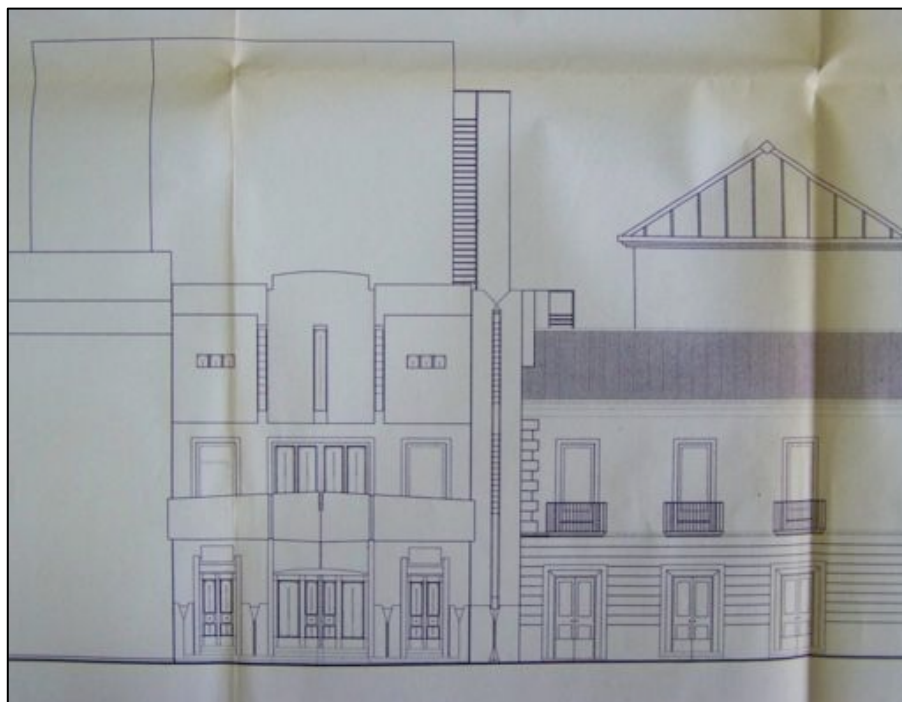


Fig.16. Progetto di ristrutturazione del teatro comunale di Caserta, grafici di progetto, prospetto principale (ASBAPSAE Ce-Bn, F.1183).



FONTI BIBLIOGRAFICHE

P.L. Ciapparelli, *Due secoli di teatri in Campania (1694-1896). Teorie, progetti e realizzazioni*, ed. Electa, Napoli 1999, pp.131-136.

FONTI ARCHIVISTICHE

- ASBAPSAE Ce-Bn, Caserta, F.1183
- ASCe, Fondo Genio Civile, cat.10, f. 1109, 'Teatro Cimarora'

DATA DELLA COMPILAZIONE: dicembre 2009



Fig.1. Interno della sala (foto 2011)

UBICAZIONE: Caserta, palazzo Reale

PROPRIETÀ: statale

DESTINAZIONE D'USO ATTUALE: teatro, sala convegni

EPOCA DI COSTRUZIONE: 1757-1769

AUTORE DEL PROGETTO: Luigi Vanvitelli

TIPOLOGIA DELLA PIANTA: pianta ad ferro di cavallo

AMBIENTI ANNESSI: salone, guardaroba

PERIODO D'ATTIVITÀ: aperto solo per eventi

DENOMINAZIONI ACQUISITE NEL TEMPO: -

VINCOLI: D. Lgs 42/2004 s.m.i.

EVOLUZIONE STORICA

Al 1752 risalgono le prime notizie circa la volontà di costruire un teatrino «per comedie domestiche»; Vanvitelli incaricato della costruzione della Reggia di Caserta, intraprende la progettazione del teatro e sarà l'unica opera che egli vedrà compiuta nella residenza reale. Il suo interesse per la costruzione del teatro è ben noto già attraverso la corrispondenza che egli aveva con il fratello Urbano. Ebanista di Corte, che si occuperà anche del teatro è Antonio Rosz, che sarà inviato da Vanvitelli a Napoli per studiare il teatro di San Carlo che molto ha influenzato la nuova architettura di Caserta. Inaugurato nel 1769, ben presto cominceranno lavori di restauro. al 1805, in

seguito al terremoto, sono ascrivibili dei danni strutturali come dimostra la relazione di Domenico Brunelli e Luca De Lillo secondo cui «nel portone del teatro dalla parte d'occidente si vede lesionato l'arco in più siti, e la lamia anche lesionata». Nel corso dell'Ottocento frequenti sono stati lavori nei confronti dell'apparato decorativo, a causa sia di una costante umidità sia del discontinuo utilizzo che lo ha indotto a periodi di abbandono.

Notizia di riapertura si ha nel 1952 per la rappresentazione di alcune opere eseguite dalla Compagnia del San Carlo. Dagli anni Settanta in poi si susseguono interventi a carico dell'apparato decorativo ma soprattutto dell'impiantistica. Dalla documentazione d'archivio si evince che, in relazione a quest'ultima, già nel primo dopoguerra erano stati eseguiti lavori relativamente alla messa a norma dell'impianto elettrico. Al 1792 è ascrivibile la realizzazione di un impianto di riscaldamento realizzato con il prioritario fine di limitare i danni causati dall'umidità: gli ambienti sotterranei, occupati da un deposito di una Scuola Militare che tuttora alloggia nella Reggia, avevano visto tamponare le aperture che davano su un cortile gestito dall'ente militare (le finestre furono chiuse per motivi di sicurezza), il che avevano impedito la naturale circolazione dell'aria.

ARCHITETTURA

Il teatro trova il suo spazio all'incrocio di tre bracci del Palazzo Reale, in una posizione tale da consentirgli di avere uscite in tre cortili. La sua struttura è interamente realizzata in muratura, cos' come la sua volta di copertura.

SALA

Vanvitelli progetta un teatro su pianta a ferro di cavallo con sala all'italiana dotata di cinque ordini di palchi; al di sotto della platea è un vano probabilmente con la funzione di cassa armonica; separa la sala dalla torre scenica, la fossa dell'orchestra in comunicazione diretta con il sottopalco tramite due porte laterali, a sua volta separata dalla platea posta su un piano ligneo in pendenza. Per la composizione della sala Vanvitelli utilizza l'ordine gigante con una trabeazione conclusiva molto aggettante lungo tutto il perimetro, a cui si associano decorazioni in cartapesta e indorature.

TORRE SCENICA

La torre scenica è composta, invece, da un piano inclinato con sedici tagli per lato, tuttora visibili, ove far scorrere le scene, movimentate tramite tamburi e carretti posti nel sottopalco. Oggi, in tale ambiente sono visibili telai e guide per lo scorrimento dei telai, risalenti ai primi anni del Novecento, mentre sul piano del palcoscenico, oltre ai tagli per il passaggio dei telai, si notano le varie botole di accesso alle scale in legno che conducevano nel sottopalco, oggi sostituite da una sola scala in ferro posta su un lato; dal palcoscenico una scala conduceva ai due piani di ballatoi e poi alla graticcia

Annessi al teatro sono un salone d'intrattenimento, in diretto collegamento con l'appartamento reale, ed un guardaroba.

STATO DI CONSERVAZIONE

Il teatro si presenta in buono stato di conservazione: in effetti per le sue valenze artistiche è sottoposto ad una particolare azione di tutela, oltre a non subire particolare usura in quanto utilizzato solo saltuariamente.

INTERVENTI EFFETTUATI NEGLI ULTIMI TRENT'ANNI

Agli inizi degli anni Ottanta (1980-1982) il teatro è oggetto di due progetti relativi all'inserimento di un impianto antincendio e all'aggiornamento delle componenti dell'impianto elettrico. Nel 1983 è redatto un ulteriore progetto per affiancare all'impianto di spegnimento, ulteriori dispositivi (un sistema di idranti).

L'anno successivo, in seguito all'emanazione di un decreto legge relativo al pericolo d'incendio indotto dai materiali si avvia un progetto che condurrà alla sostituzione delle poltrone. Il progetto, muovendosi 'in deroga', ha previsto l'ignifugazione - tramite vernice trasparente - del piano del palcoscenico, della graticcia e delle scalette in legno poste tra la sala ed il palcoscenico e ancora non sostituite; allo stesso modo per le sedie dei palchi è prevista l'ignifugazione del legno con vernice e sostituzione dell'imbottitura con un'ulteriore di classe di resistenza rispondente alla norma. Anche le strutture in legno del primo e secondo livello sottopalco sono state ignifugate tramite vernici. L'impianto, inoltre, è stato affiancato da estintori posti ai vari livelli, in più punti, con polvere quale materiale estinguente e meno dannoso rispetto alla schiuma nei confronti dei materiali pregevoli. In riferimento all'impianto di riscaldamento il progetto ha previsto due unità trattamento aria ed un bruciatore, posti in locale adiacente ma esterno al teatro, oltre ai ventilconvettori posizionati nei corridoi dei palchi e non nei palchi stessi - quindi nella sala - come aveva previsto un precedente progetto.

In risposta al D.M. 20 maggio 1992 n. 569¹ è redatto un ulteriore progetto² che riguarda esclusivamente l'impianto elettrico e d'illuminazione delle 'luci di spettacolo' presenti nella torre scenica. Oggi, ai locali tecnici, che sfruttano in parte i vuoti del secondo piano sottopalco ed in parte i locali adiacenti al teatro, si affiancano gli elementi 'periferici' degli impianti: in merito all'impianto elettrico sono presenti cavi a vista fissati alle pareti, 'mimetizzati' con la parete sottostante tramite pitturazione, dove non è stato possibile utilizzare le tracce dei cavi precedenti; l'impianto d'illuminazione è rimasto sostanzialmente l'originario a meno del cambio delle lampade, sia per i

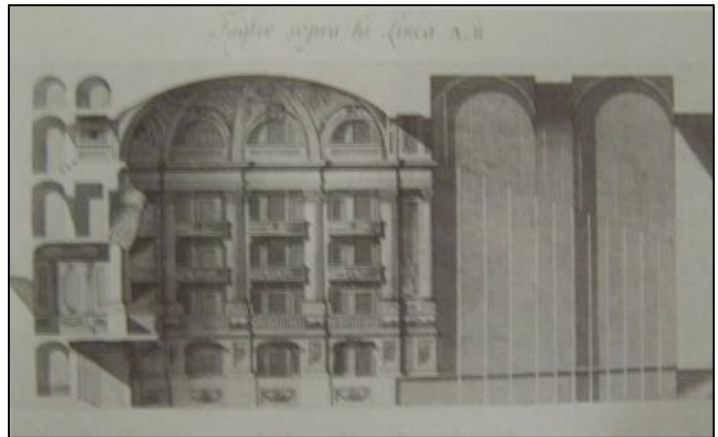
¹ 'Regolamento contenente norme di sicurezza antincendio per gli edifici storici e artistici destinati a musei, gallerie, esposizioni e mostre'.

² Il progetto (2004) è stato curato dall'Ing. Mario Tartaglione (progettista) e dall'architetto Anna Capuano (R.U.P.), entrambi funzionari della Soprintendenza BAPSAE per le province di Caserta e Benevento.

candelabri dei palchi che per il lampadario centrale. Per la prevenzione degli incendi il teatrino è dotato di un sistema di rilevamento fumi e di spegnimento: il primo è destinato alla sala per l'impossibilità di utilizzare alcuna sostanza per lo spegnimento che non arrecasse danni alle superfici decorazioni e ai legni, il secondo ai corridoi che cingono la sala. I rilevatori di fumo sono posti in ogni palco, collegati alle centraline con cavi che, in parte, sono stati posti nelle tracce (di altri impianti) preesistenti nella muratura, in parte a vista. Nei corridoi è stato installato un sistema di spegnimento sprinkler oltre che per gli ambienti annessi, associato ad una rete di idranti e di estintori a polvere. La torre scenica, come già detto, invece ha subito l'ignifugazione dei legni oltre ad essere dotata di sistema di spegnimento ad acqua per i due piani di sottopalco.

ICONOGRAFIA STORICA – fotografie, stampe, dipinti

Fig. 2. C. Vanvitelli, Sezione longitudinale del teatro di Corte di Caserta (P.L. Ciapparelli, *Due secoli di teatri in Campania (1694-1896). Teorie, progetti e realizzazioni*, ed. Electa, Napoli 1999, p.119.)



DOCUMENTAZIONE dello STATO ATTUALE

IMMAGINI

Fig. 3. Interno della sala: si noti l'assenza della fossa orchestrale ancora documentata in grafici degli anni Ottanta del Novecento. La pavimentazione è in cotto. (foto 2011)

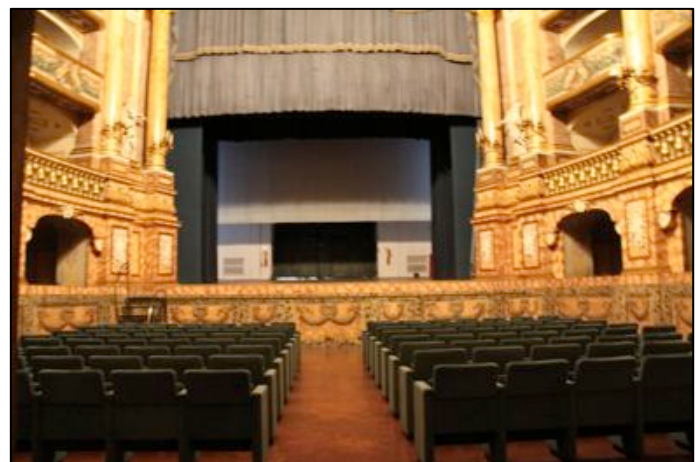




Fig. 4. Botole di varie dimensioni ancora visibili sul piano del palcoscenico (foto 2011)



Fig. 5. Tagli (chiusi con listelli di legno) per lo scorrimento delle quinte sul piano del palcoscenico speculati su entrambi i lati di quest'ultimo (foto 2011)



Fig. 6. Torre-regia posta su un alto del palcoscenico in cui sono posizionati le centraline dei nuovi impianti. Allo stesso è annessa la scala di collegamento al ballatoio (foto 2011).

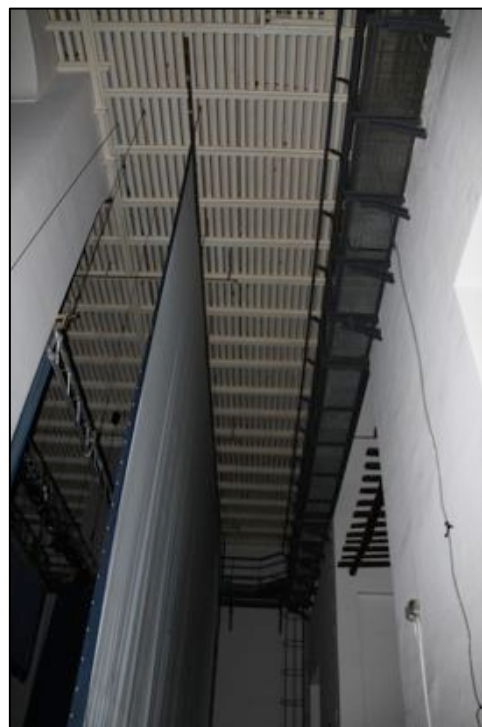


Fig. 7. Torre scenica: al graticcio in legno sono sospesi fondali e americane; una passerella in metallo circa il perimetro del volume della torre raggiungibile tramite una scala a pioli - visibile nell'angolo - oltre che tramite una scala annessa alla torre-regia (fig. 6). (foto 2011).

Fig. 8. Primo livello di sottopalco: si noti il sistema di guide per le quinte posto tra i pilastri in legno di sostegno al solaio sovrastante (foto 2011).



Fig. 9. Primo livello di sottopalco: è visibile il solaio in legno di sostegno al palcoscenico a sua volta sorretto da un sistema di pilastri in legno. (foto 2011).



Fig. 10. Secondo livello di sottopalco: il solaio del primo piano di sottopalco è anch'esso in legno anch'esso ignifugato (da cui il colore 'bianco') a fini di sicurezza come gli altri elementi lignei come è visibile dalle foto 8 e 9. Lo spazio, caratterizzato da archi in muratura è utilizzato come spazio 'tecnico' per la collocazione degli impianti. (foto 2011).



Fig. 11. Secondo livello al di sotto della platea. Lo spazio è conformato come un grande corridoio intorno ad un pilastro centrale con probabile funzione 'acustica' in riferimento alla possibilità di movimentare l'aria al di sotto del piano di platea, contribuendo alla qualità acustica della sala(foto 2011).



Fig. 12. Secondo livello al di sotto della platea: nello spazio è abbandonato un 'carretto' con probabile funzione di movimentare le scene (foto 2011).



Fig. 13. Scala di comunicazione tra la platea e il palcoscenico posta in corrispondenza dello spazio occupato dalla fossa orchestrale (si noti la differenza di pavimentazione tra il limite del palcoscenico e la platea) (foto 2011).



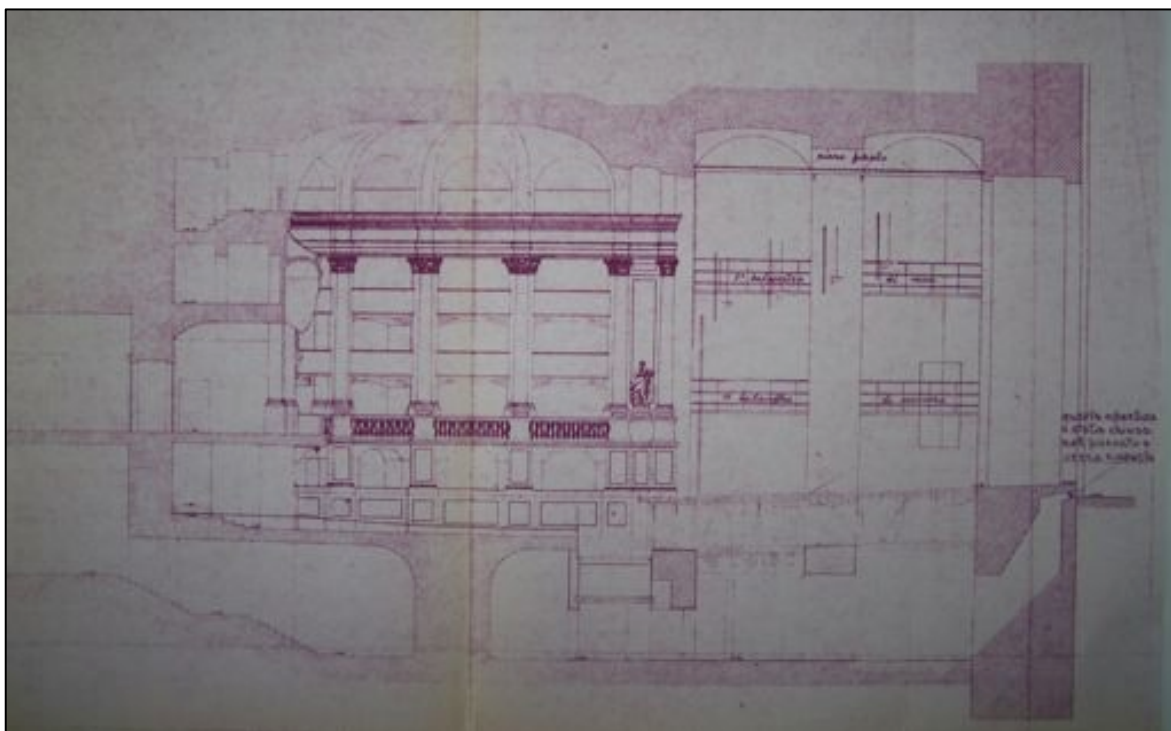
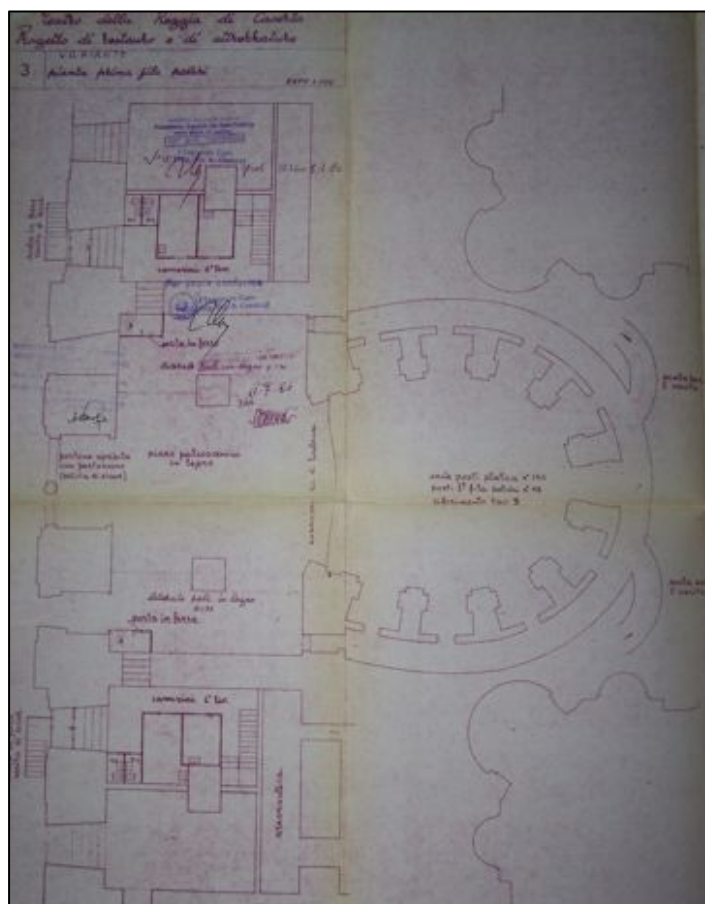


Fig. 14-15. Grafici di rilievo datati 1980: nella sezione è ben visibile la presenza della fossa orchestrale che, tuttavia, non trova corrispondenza nella planimetria (ASBAPSAE Ce-Bn, Fondo Teatrino di Corte, f. "Impiantistica")



FONTI BIBLIOGRAFICHE

M. R. Caroselli, *La reggia di Caserta: lavori, costo, effetti della costruzione*, Giuffrè, Milano 1968, p. 57.

G. Chierici, *La Reggia di Caserta*, Lib. dello Stato, Napoli 1969 (II edizione), p. 55-57.

F. Creta, *Il restauro del Teatro di Corte*, in «Bollettino d'informazione. Restauri, studi, progetti, notizie», n1, 1994, pp. 29-30.

AA.VV., *Il teatro di corte di Caserta: storia e restauro*, Electa, Napoli 1995.

P. L. Ciapparelli, *Luigi Vanvitelli e il teatro di corte di Caserta*, Electa, Napoli 1995.

P.L. Ciapparelli, *Due secoli di teatri in Campania (1694-1896). Teorie, progetti e realizzazioni*, ed. Electa, Napoli 1999, pp.113-162.

FONTI ARCHIVISTICHE

DATA DELLA COMPILAZIONE: febbraio 2010
--



Fig.1. Prospetto del teatro sulla piazza antistante. (foto 2010)

UBICAZIONE: Aversa, vico del teatro

PROPRIETÀ: Renato Virgilio

DESTINAZIONE D'USO ATTUALE: teatro, cinema

EPOCA DI COSTRUZIONE: 1924 (inaugurazione)

AUTORE DEL PROGETTO: /

TIPOLOGIA DELLA PIANTA: pianta a ferro di cavallo

AMBIENTI ANNESSI: foyer, sala cinematografica, camerini

PERIODO D'ATTIVITÀ: 1924-1980/ 2004- **APERTO**

DENOMINAZIONI ACQUISITE NEL TEMPO: /

VINCOLI: /

EVOLUZIONE STORICA

Il teatro intitolato all'avversano compositore Domenico Cimarosa, è stato commissionato da Giuseppe Romano ed inaugurato nel 1924. Chiuso dagli anni '80 del Novecento, è riaperto nel 2004 dal nuovo proprietario Renato Virgilio dopo un intervento di recupero strutturale.

ARCHITETTURA

SALA

La sala, realizzata con struttura in cemento armato, ha un impianto planimetrico a ferro di cavallo su due ordini di palchi; i palchi sono delimitati da un parapetto realizzato con pilastri in gesso. Sulla tinteggiatura rosso scuro delle pareti della sala emergono, tinteggiati in bianco, gli elementi strutturali e le balaustre. Un dipinto di G. Giametta decora il plafone, mentre l'arcoscenico è delimitato da un decoro geometrico.

Fig.1. Prospetto del teatro sulla piazza antistante, 1993 (ASBAPSAE Ce-Bn, catalogo schede A, Aversa, teatro Cimarosa) *(sopralluogo non possibile)*

TORRE SCENICA

AMBIENTI ANNESSI

Al teatro è annessa una sala per le proiezioni cinematografiche "Sala Iommelli", di ridotte dimensioni.

STATO DI CONSERVAZIONE

Il teatro è in buone condizioni di conservazione, benché una tinteggiatura effettuata in tempi recenti potrebbe nascondere dei fenomeni di degrado. E' dotato di una propria stagione teatrale, quindi, costantemente utilizzato.

INTERVENTI EFFETTUATI NEGLI ULTIMI TRENT'ANNI

Al 2004 è ascripto un intervento di recupero strutturale - di cui non è dato conoscere l'entità degli interventi - che ne ha consentito la riapertura in quanto il teatro aveva subito dei danni dal terremoto del 1980.

ICONOGRAFIA STORICA – fotografie, stampe, dipinti

IMMAGINI

Fig.2 Facciata del teatro su via Mazzini prima del rifacimento (ACSCeBn, F.1183)



Fig.3. Prospetto del teatro sulla piazza antistante, (1950 c.a.)(archivio privato)

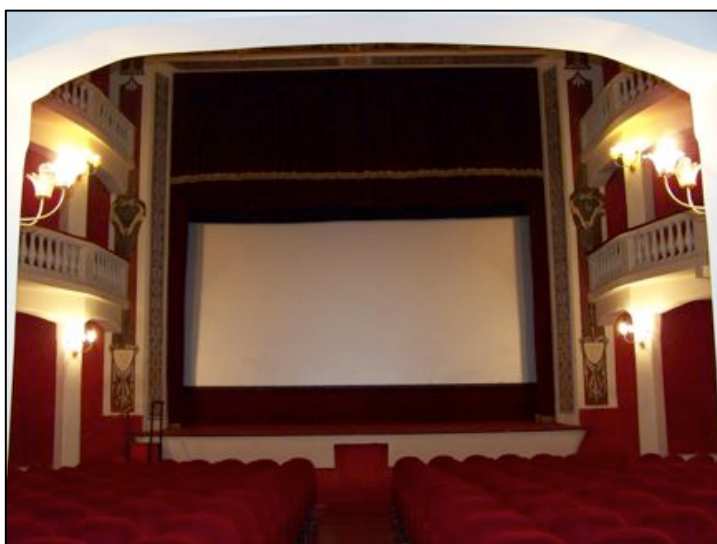


Fig.5. Interno della sala, particolare dei palchi (foto 2010)



Fig.6. Interno della sala: si nota la struttura portante in cemento armato (foto 2010)



Fig.7. Corridoio di accesso ai vari palchi (foto 2010)

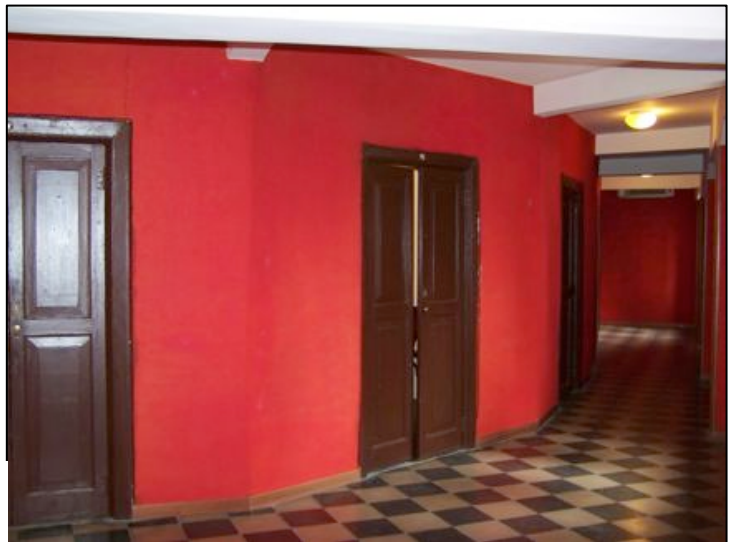
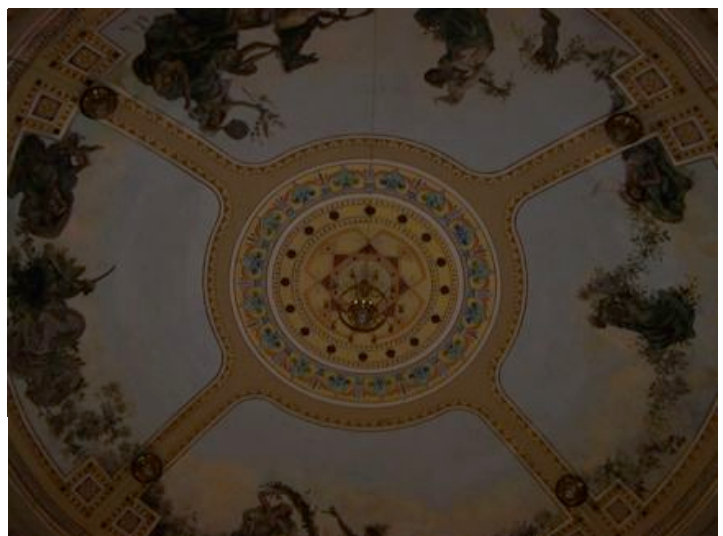


Fig.8. plafond dipinto Antonio Giametta. (foto 2010)



FONTI BIBLIOGRAFICHE

T. CECERE, *Aversa. La città consolidata*, ESI 1998, p. 306.

FONTI ARCHIVISTICHE

/

DATA DELLA COMPILAZIONE: dicembre 2009
--



Fig.1. Prospetto del teatro sulla piazza antistante. (foto 2009)

UBICAZIONE: Capua, largo Porta di Napoli

PROPRIETÀ: Prignano-Barducci

DESTINAZIONE D'USO ATTUALE: teatro, cinema

EPOCA DI COSTRUZIONE: 1781

AUTORE DEL PROGETTO: Ing. Francesco Gasperi

TIPOLOGIA DELLA PIANTA: pianta ad U con due ordini di balconate e gallerie

AMBIENTI ANNESSI: foyer, camerini

PERIODO D'ATTIVITÀ: in maniera saltuaria è stato aperto fino al 2009/ APERTO (dal 2011)

DENOMINAZIONI ACQUISITE NEL TEMPO: teatro de Simone, teatro Campano

VINCOLI: D.M. 24.09.1990

EVOLUZIONE STORICA

L'attuale teatro Ricciardi nasce dall'adattamento di un edificio adibito a magazzino, nei pressi di Porta di Napoli, che, nel 1781 versava in condizioni di particolare degrado. In città esisteva già un teatro provvisorio di cui si hanno notizie già dal 1594 e che trovava spazio proprio all'interno del suddetto magazzino. Gli architetti Domenico Sangro e Pietro Cappabianca presentano una relazione alla Giunta della città (1781) circa i lavori da eseguirsi e la spesa da sostenere per trasformare il magazzino in teatro. I lavori saranno affidati al 'Regio Ingegnere' Francesco Gasperi, benché la storiografia pone alcuni dubbi sull'attribuzione del progetto esclusivamente a Gasperi, ipotizzando che Gasperi abbia rielaborato le proposte di Sangro e Cappabianca. I lavori cominceranno

nel settembre 1781. Al fine di ottenere un ulteriore credito, durante i lavori redige una relazione in cui esplicita l'avanzamento dei lavori descrivendo l'assetto della sala settecentesca. I primi interventi di cui fa menzione sono riferiti a riparazione delle pareti dell'edificio preesistente ed alla costruzione di un muro di sostegno per la copertura esistente che fungerà anche da divisorio con l'ingresso alla sala teatrale. Seguono lavori relativi all'abbassamento del piano di platea in modo da differenziare la quota d'imposta tra la prima fila di palchi e la platea stessa per migliorare la visibilità; in occasione dello scavo, per sostenere il terrapieno è realizzato un muro corrispondente alla prima fila di palchi. La sala è delimitata da tre ordini di palchi, appunto, con nove palchi ognuno tranne per il primo livello dove il palco centrale non è previsto per permettere lo smonto dalla scala di collegamento con il foyer.

I palchetti sono realizzati in muratura con parapetti in legno; è demolita la copertura esistente per costruire una 'lamia' con una «forma conveniente ai Teatri», a botte con lunette in corrispondenza del terzo ordine di palchi. Per risolvere la questione dei collegamenti, sul lato verso la piazza è realizzato un ulteriore muro perimetrale in modo da ricavare il corridoio nello spazio tra quest'ultimo ed il muro preesistente. Sul lato opposto, dove, invece, erano orti ed altre abitazioni, è realizzata una stanza nel cortile di un edificio al fianco di collegamento col foyer da cui, probabilmente, partiva una scala che conduce ai palchi. I lavori di finitura sono affidati a Pascale Rajola (per le opere in stucco), a Gaetano Meola e Giuseppe d'Eboli (per la falegnameria) ed a Francesco Fusco (per la decorazione pittorica). Non è nota la data d'inaugurazione ma nel 1787 la sala risulta attiva. Nel corso dell'Ottocento si susseguono numerosi interventi, o solo ipotesi, che riguardano le decorazioni, la scenotecnica (1809, 1848) - di cui non si conosce la composizione - e, soprattutto, la facciata esterna (dal 1868 in poi). L'intervento del 1848 è guidato da Salvatore Pastore ed ha interessato il rifacimento dei palchi e degli 'scenari'; lo stesso, insieme al figlio Nicola affronta anche la questione delle facciate che poneva il prioritario obiettivo di uniformare il prospetto laterale con quello dell'adiacente ospedale dell'Annunziata. Il progetto è affrontato nuovamente da Nicola Pastore nel 1876.

Il tema riemerge in occasione del concorso bandito dal Comune nel 1923 per ammodernare il teatro, in cui, esplicitamente è richiesto di conservare le facciate. Nel frattempo il teatro diviene di proprietà di Arturo Ricciardi ed il progetto (1929) è affidato a Rodolfo Gandolfi che rielabora sia il disegno della facciata che la spazialità della sala. La sala vede trasformare i suoi palchi in balconate che divengono gallerie in corrispondenza del lato frontale al palcoscenico, e che corrisponde alla conformazione attuale della sala.

Durante il secondo conflitto mondiale l'edificio subisce il danneggiamento del teatro in legno che è ricostruito in cemento armato. In funzione fino all'inizi del 2009 maggiormente come cinema che come teatro, è stato di recente riaperto come cine-teatro.

ARCHITETTURA

SALA

La sala, con pianta ad U, è dotata di tre ordini di balconate con due gallerie; i parapetti dei palchi, rispondenti ad uno stile d'inizio Novecento, sono in legno. In corrispondenza della prima galleria è stata ricavata una sala di proiezione cinematografica. La copertura è in cemento armato con probabile parte apribile (dispositivo molto utilizzato nel primo dopoguerra).

TORRE SCENICA

(sopralluogo non possibile)

AMBIENTI ANNESSI

(sopralluogo non possibile)

STATO DI CONSERVAZIONE

(sopralluogo non possibile)

INTERVENTI EFFETTUATI NEGLI ULTIMI TRENT'ANNI

1994 - E' approvato dalla Soprintendenza un progetto di manutenzione straordinaria per il rifacimento dell'impianto elettrico, del pavimento esistente in moquettes con il marmo, il cambio delle poltrone e lavori in facciata di cui non vi è specifica.

2002 – Il progetto prevede gli stessi interventi del precedente intervento del 1994, per cui si può ipotizzare che i lavori previsti in precedenza non furono eseguiti.



Fig. 2. Immagine del teatro prima degli ammodernamenti di Gandolfo (P.L. Ciapparelli, cit., 141)

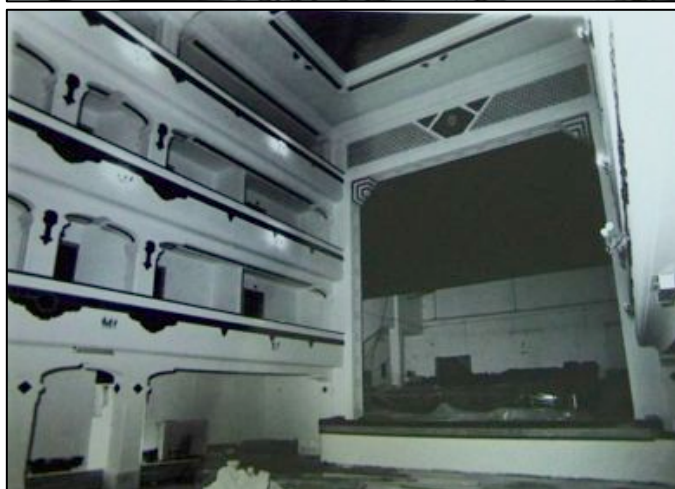


Fig. 3. Immagine del loggiato esterno in seguito ai lavori del 1929: Gandolfo apre nuove uscite sul lato prospiciente la piazza (P.L. Ciapparelli, cit., 141).

Fig.4. Immagine della sala (1994) con inquadramento delle gallerie (ASBAPSAE Ce-Bn, f.1040)



Fig.4. Immagine della sala (1994) con inquadramento del palcoscenico (ASBAPSAE Ce-Bn, f.1040)



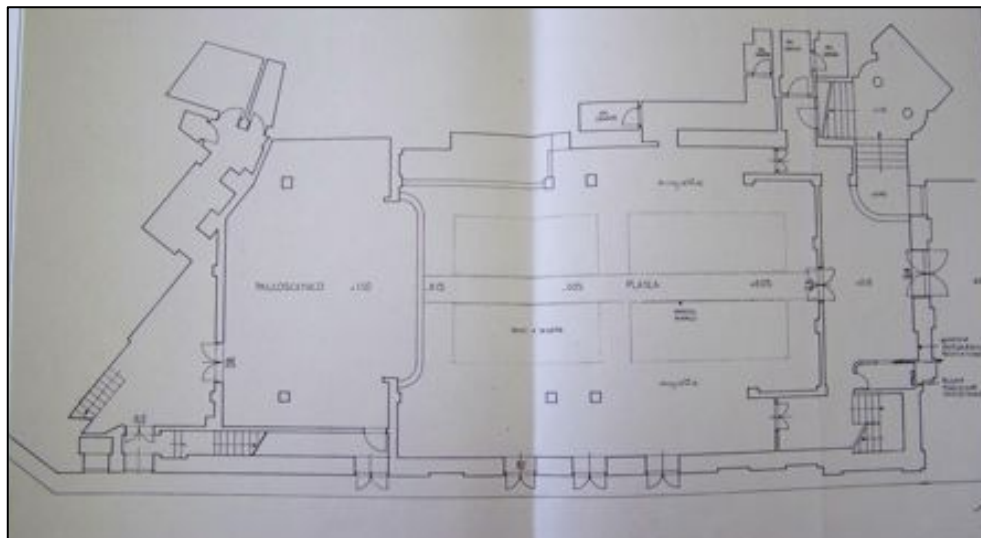


Fig. 6. Planimetria del pian terreno, 1994 (ASBAPSAE Ce-Bn, f.1040).

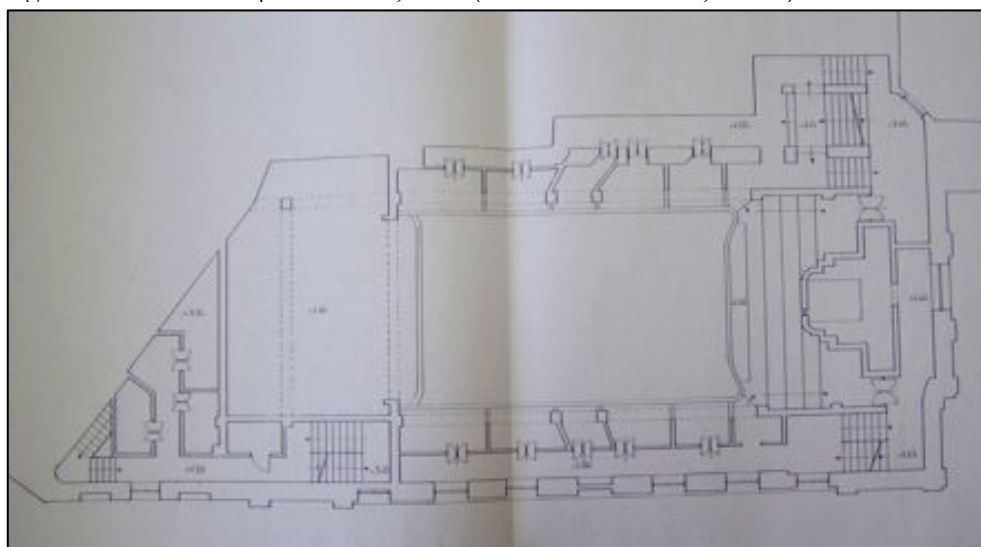


Fig. 7. Planimetria del primo livello di palchi, 1994 (ASBAPSAE Ce-Bn, f.1040).

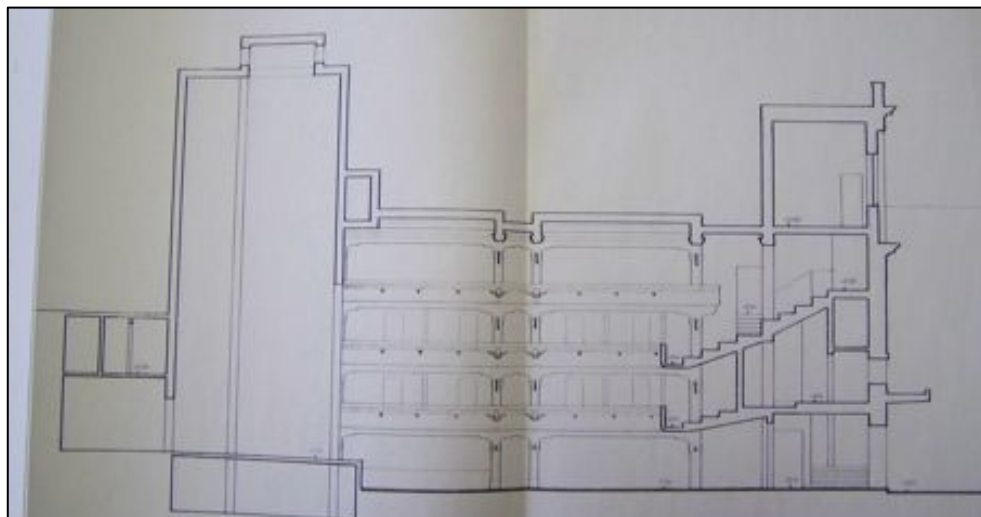


Fig. 8. Sezione trasversale, 1994 (ASBAPSAE Ce-Bn, f.1040).

FONTI BIBLIOGRAFICHE

I. Di Resta, *Capua*, Roma-Bari 1985, p. 93.

S. Casiello – G. Cantone, *Le stagioni di Capua*, Napoli 1987, p. 22.

G. Pane - A.Filangeri, *Capua, architettura e arte. Catalogo delle opere*, vol..I, Caserta 1990, p. 202

G. Pane, - A.Filangeri, *Capua, architettura e arte. Catalogo delle opere*, vol..II, Caserta 1990, pp. 524-525.

P.Ciapparelli, *Due secoli di teatri in Campania (1694-1896).Teorie, progetti e realizzazioni*, 1999, pp. 137-142.

FONTI ARCHIVISTICHE

ASBAPSAE Ce-Bn, f. 1040.

DATA DELLA COMPILAZIONE: dicembre 2009
--



Fig.1. Prospetto del teatro su via Marconi: è evidente lo stato di degrado e di abbandono (foto 2010)

UBICAZIONE: Marcianise, via Marconi

PROPRIETÀ: comune di Marcianise

DESTINAZIONE D'USO ATTUALE: /

EPOCA DI COSTRUZIONE: 1921

AUTORE DEL PROGETTO: ing. G.B. Comencini

TIPOLOGIA DELLA PIANTA: pianta ottagonale

AMBIENTI ANNESSI: foyer, camerini

PERIODO D'ATTIVITÀ: 1921-1980/**CHIUSO**

DENOMINAZIONI ACQUISITE NEL TEMPO: /

VINCOLI: D. Lgs 42/2004 s.m.i, art.10 – com. 1

EVOLUZIONE STORICA

Edificato negli anni Venti per volontà delle famiglie Accinni e Gaglione, fu progettato dall'ing. Comencini, anche se il suo progetto fu realizzato solo in parte. L'impianto è caratterizzato dall'ingresso ad arcate, a memoria dei portici dei teatri ottocenteschi, da una sala con pianta semiellittica con platea, galleria e barcacce. Danneggiato dai bombardamenti della seconda guerra mondiale, subirà l'abbassamento del tetto con un solaio latero-cementizio, per la cui realizzazione furono addossati due pilastri in cemento a quelli esistenti per sorreggere due travi reticolari sempre in cemento armato. Secondo le fonti bibliografiche è stato utilizzato come sala prova per i lavori musicali del teatro di San Carlo di Napoli; nel secondo dopoguerra diventa cine-teatro.

Acquisito dal comune di Marcianise nel 2007, nello stesso anno è bandito un concorso (appalto concorso) di progettazione per il 'recupero' dell'immobile, sulla base di un progetto preliminare redatto dall'Ufficio Tecnico Comunale.

ARCHITETTURA

SALA

La sala ha un impianto planimetrico ottagonale ed è dotata di una galleria con barcacce.

TORRE SCENICA

La torre scenica, in seguito al bombardamento subito durante la Seconda Guerra Mondiale, è stata parzialmente demolita.

Non è stato possibile effettuare un sopralluogo, per cui non è possibile farne una descrizione dettagliata, tuttavia dalla documentazione fotografica allegata al concorso per il progetto di restauro bandito dal Comune di Marcianise, si evince che è ancora presente la graticcia a cui sono sospese alcuni sostegni per le scene; si intravede, inoltre, un ballatoio in legno ed una scala a pioli che conduce a quest'ultimo.

AMBIENTI ANNESSI

/

STATO DI CONSERVAZIONE

Il teatro risulta essere chiuso da circa trent'anni; all'attualità è privo del tetto ed in grave stato di degrado nelle superfici ed in preoccupante dissesto strutturale, aggravato dalla totale assenza di manutenzione.

INTERVENTI EFFETTUATI NEGLI ULTIMI TRENT'ANNI

E' stato approvato un progetto di 'restyling' da parte del comune di Marcianise risultato vincitore di un concorso bandito dallo stesso comune nel 2007.

ICONOGRAFIA STORICA – fotografie, stampe, dipinti



Fig.2. Disegno del prospetto come progettato da dall'ing. Comencini; il secondo livello non è mai stato realizzato. (www.europaconcorsi.it)

Fig.3. Prospetto laterale da cui è evidente la modifica delle altezze dei tetti sia della sala che della torre scenica (foto 2010)



Fig.4. Nonostante il forte stato di degrado, in alcuni punti è ancora leggibile la scritta 'Teatro Mugnone' (foto 2010)



Fig.5. Fronte laterale dell'edificio privo di intonaco. (foto 2010)





Fig.6. Dall'esterno, attraverso le porte divelte è possibile osservare lo spazio destinato alla sala e al palcoscenico, ridotti ad un cumulo di macerie e arredi (foto 2010)



Fig.7. Porticato anch'esso caratterizzato da un preoccupante stato di degrado (foto 2010)



Fig.8-9-10. Dalle immagini si nota lo stato di forte degrado a carico delle finiture esterne che, in alcuni punti, sono del tutto distaccate (foto 2010). Preoccupanti appaiono gli effetti delle infiltrazioni d'acqua dai solai di copertura, soprattutto in corrispondenza del portico (fig.10).

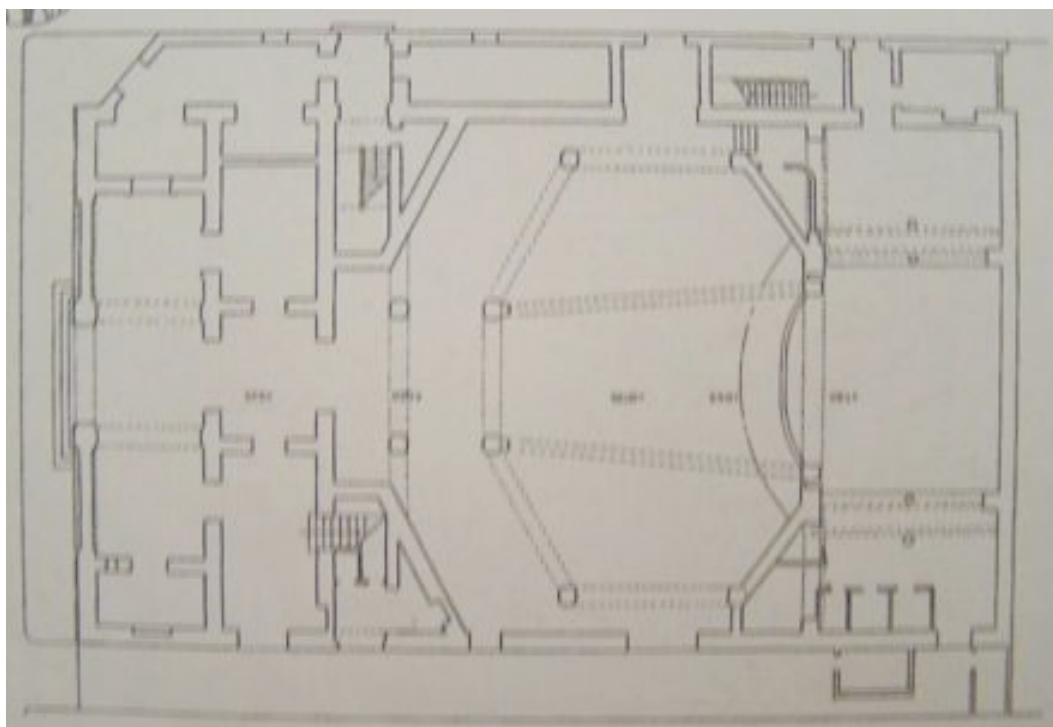


Fig.11. Pianta del piano terra (S. Costanzo, *Marcianise, cit*, p. 147)

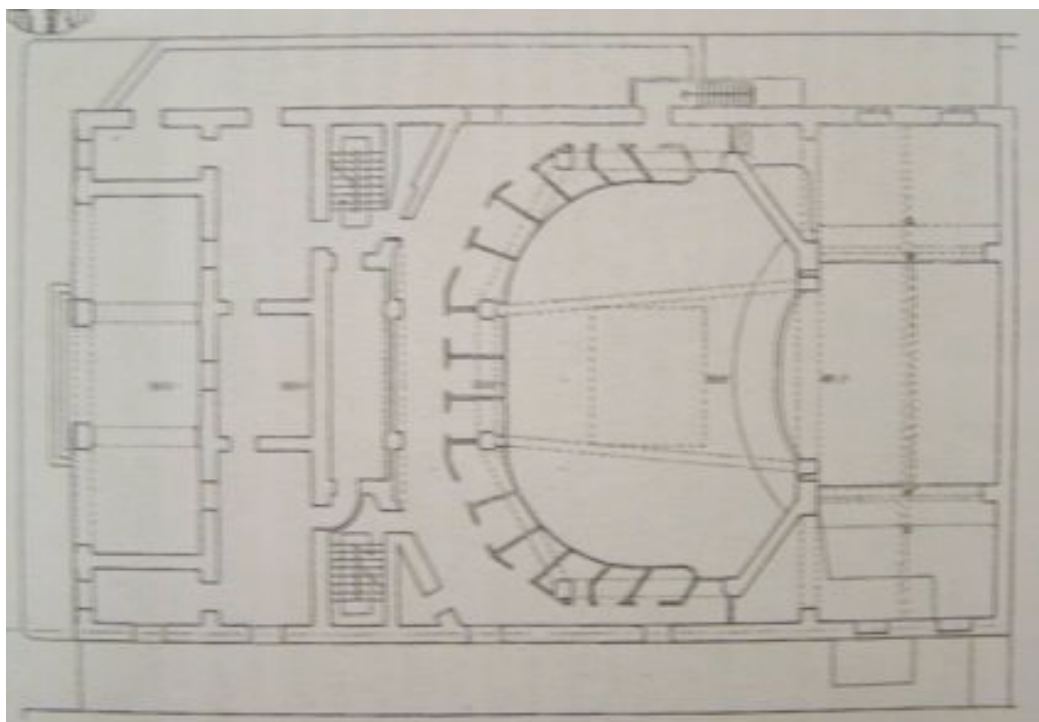


Fig.12. Pianta del primo piano (S. Costanzo, *Marcianise, cit*, p. 147)



Fig.13



Fig.14



Fig.15

Le immagini 14, 15, 16 propongono simulazioni dell'intervento del progetto vincitore del concorso bandito nel 2007 dal comune di Marcianise. (I progetto è stato curato dagli architetti Marco Mazzella, Luigi Vergone e Vincenzo Sparaco)

FONTI BIBLIOGRAFICHE

S. Costanzo, *Marcianise. Urbanistica, architettura ed arte nei secoli*, 1999, pp147-148, 158.

FONTI ARCHIVISTICHE

/

SITOGRAFIA

www.europaconcorsi.it, *Restauro e risanamento conservativo del teatro L. Mugnone*, documentazione allegata al bando



UBICAZIONE: Piedimonte Matese, via de Cesare

PROPRIETÀ: famiglia Visone

DESTINAZIONE D'USO ATTUALE: /

EPOCA DI COSTRUZIONE: 1928 (inaugurazione)

AUTORE DEL PROGETTO: ing. Mancino

TIPOLOGIA DELLA PIANTA: pianta rettangolare

AMBIENTI ANNESSI: /

PERIODO D'ATTIVITÀ: **CHIUSO**

DENOMINAZIONI ACQUISITE NEL TEMPO: /

VINCOLI: proposta di vincolo in itinere

EVOLUZIONE STORICA

La costruzione del teatro Mascagni risale ai primi anni Venti, commissionato da Saulle Marzano, imprenditore locale, all'ingegnere Mancini della stessa città di Piedimonte Matese. Intitolato al musicista Pietro Mascagni, diede inizio alla sua attività nel 1928 con spettacoli di commedia e di varietà. L'edificio è stato realizzato nel centro storico della città e, come tutti i teatri, a pochi passi dalla sede comunale e dalle principali istituzioni che, nei piccoli centri - il comune di Piedimonte M., al momento della costruzione contava circa 6.000 abitanti - si concentrano nei dintorni della piazza principale. Ben presto l'attività teatrale è affiancata a quella cinematografica, sia per questioni economiche

di gestione, sia per una richiesta sociale essendo il Mascagni l'unico luogo pubblico per spettacoli, in cui era possibile fruire del nuovo spettacolo nell'area nord della provincia di Caserta, così come lo è tutt'ora. Dal 1969 al 1985 è dato in gestione a privati che lo hanno adibito a sala cinematografica; l'attività è poi stata interrotta perché l'edificio è stato dichiarato inagibile dalla Commissione di vigilanza sui luoghi di pubblico spettacolo.

ARCHITETTURA

Il teatro è un edificio isolato, circondato da un terreno, come suggerito dalle normative antincendio di fine Ottocento, mentre l'ingresso è segnato da una scala monumentale in tufo che occupa tutta la larghezza del lotto. L'edificio è stato costruito con struttura portante in cemento armato e tamponamenti in tufo.

SALA

Con una sala dall'impianto planimetrico ad U ed una galleria con baracche. La sala è realizzata su un'unica quota, scandita dalle colonnine in stile liberty che sorreggono le baracche, delimitata dalla fossa scenica da cui si accede al sottopalco; presenta decorazioni in stucco sia sulle travi estradossate del solaio di copertura in cemento armato, sia nei lacunari intermedi.

TORRE SCENICA

(sopralluogo non possibile)

AMBIENTI ANNESSI

All'edificio è annesso il solo foyer.

STATO DI CONSERVAZIONE

Il teatro, chiuso dal 1982, è in grave stato di degrado che tuttavia, non interessa la parte strutturale; è stato approvato un progetto di restauro che prevede la sua restituzione alla funzione di teatro.

INTERVENTI EFFETTUATI NEGLI ULTIMI TRENT'ANNI

2010 – Il 4 febbraio si apre il cantiere per la “riqualificazione architettonica del complesso teatro Mascagni”. Il progetto prevede, all'interno della sala, il rifacimento della pavimentazione in parquet; il rivestimento delle pareti in legno per un'altezza di circa un metro e in tessuto per la restante parte; la realizzazione di una controsoffittatura “ elemento fondamentale per la buona riuscita di una buona acustica”; nella galleria saranno rifatte le gradinate e dai grafici si legge la sostituzione delle porte dei palchi sulle baracche con tendaggi.

Nel foyer si prevede di demolire la scala esistente di accesso alla galleria e realizzarne una nuova secondo un differente disegno. All'esterno è prevista la realizzazione di una terrazza al posto dell'attuale gradinata che è stata già demolita.

/

DOCUMENTAZIONE dello STATO ATTUALE

Fig.1 .Prospetto su via E.
D'Agnese (foto 2010)

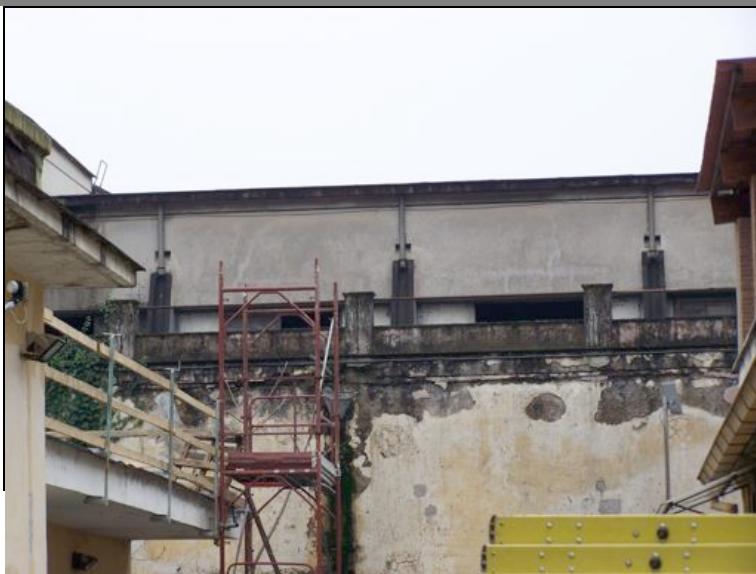


Fig.3. Vista della torre scenica
(foto 2010)



FONTI BIBLIOGRAFICHE

D. Marrocco, *Piedimonte D'Alife: storia e attualità*, Treves, Napoli 1961, p.190.

FONTI ARCHIVISTICHE

- ASBAPSAE Ce-Bn, F.112, Piedimonte M., Teatro Mascagni.



Fig.1. Interno della sala con vista verso l'arcoscenico che incornicia il boccascena segnato dal sipario all'italiana. (foto 2011)

UBICAZIONE: Santa Maria Capua Vetere

PROPRIETÀ: comune di Santa Maria Capua Vetere

DESTINAZIONE D'USO ATTUALE: teatro

EPOCA DI COSTRUZIONE: 1889-1895

AUTORE DEL PROGETTO: Antonio Curri

TIPOLOGIA DELLA PIANTA: pianta a ferro di cavallo con tre ordini di palchi ed un loggione

AMBIENTI ANNESSI: foyer, vestibolo, camerini, casino, salone degli specchi

PERIODO D'ATTIVITÀ: APERTO

DENOMINAZIONI ACQUISITE NEL TEMPO: -

VINCOLI: D. Lgs 42/2004 s.m.i, art.10 – com. 1

EVOLUZIONE STORICA

La costruzione del teatro lirico nella città di Santa Maria Capua Vetere ha seguito un processo di circa trent'anni. Ponendosi come cardine per l'espansione di una nuova zona, il progetto per un teatro comunale rientra nel più vasto progetto di rinnovamento urbano della città di Santa Maria di metà Ottocento. Un primo progetto, che non ha avuto seguito a causa di vicissitudini politiche, risale al 1858; nel 1864 è bandito un concorso e nominata una commissione giudicatrice composta da Antonio Francesconi, Fausto Niccolini e Francesco Del Giudice, il primo architetto allievo di Antonio Niccolini, i secondi professori dell'Accademia di Belle Arti..

Nonostante fosse stata nominata la suddetta commissione giudicatrice, è la committenza, rappresentata dal Consiglio Comunale, ad indicare i criteri di valutazione: prioritaria è l'economicità del progetto – il costo massimo è indicato dal bando – seguito dalla previsione della presenza di attività all'interno del complesso architettonico che possano produrre reddito, come un Casino'.

Il concorso si conclude nell'aprile del 1865 con diciassette progetti presentati: nessuno risponde alla indicazione prioritaria del bando, cioè di non eccedere la spesa, tuttavia si stabilisce di attribuire la vittoria al progetto che meglio si prestava ad essere adattato alle esigenze poste dal bando di concorso. E' dichiarato vincitore l'architetto Luigi Della Corte, con la condizione di adeguare il progetto alle esigenze espresse dal Consiglio Comunale. La proposta di Della Corte, sia per motivazioni di ordine economico che per le continue richieste presentate all'architetto di modifiche all'idea progettuale non sarà mai realizzata e nel marzo 1887, verrà emanato un nuovo bando.

Il secondo bando richiede una sala a tre ordini di palchi ed un loggione, ambienti annessi (caffè, guardaroba, spaccio dei biglietti, posto di guardia e sala per i concerti) oltre ad un percorso esterno e due ingressi laterali coperti; questa volta la commissione è composta da Federico Travaglini e due professori dell'Accademia di Belle Arti, Lomonaco e Barone. Tra i diciotto partecipanti, per differenti motivazioni, non è dichiarato il vincitore ma è indetto subito un nuovo concorso che vede entrare nella Commissione giudicatrice anche esponenti del Consiglio Comunale, al fine di evitare indecisioni nella Commissione stessa. I commissari della nuova commissione, Travaglini, Pisanti e Folinea, nonostante tutti i progetti presentati superassero il budget fissato dal bando, non ne escludono alcuno giudicando, piuttosto, lo stesso insufficiente e sottolineando che il loro giudizio era diretto a verificare che l'architettura teatrale avesse «stabilità [...] accoppiata alla più comoda distribuzione degli ambienti, [...] uno spiccato carattere architettonico unito all'eleganza delle forme decorative, purchè conciliate con le esigenze dell'acustica, [...] tutti i mezzi che la scienza e l'arte trovarono per evitare i pur troppo frequenti disastri». La commissione sceglie il progetto di Curri per la soluzione della facciata esterna e quello di Veneri per l'impianto planimetrico, ipotizzando una soluzione di compromesso tra i due; tuttavia la scelta definitiva cade sul progetto di Curri che è invitato a redigerne uno nuovo integrando il proprio con le indicazioni della Commissione Giudicatrice. Il cantiere prende avvio nel 1889, con Antonio Curri in qualità di direttore dei lavori e Gaetano D'Agostino appaltatore dei lavori. Negli ultimi anni del cantiere, che si concluderà nel 1896, Curri è spesso assente, per cui è ipotizzabile che molte soluzioni, riguardanti soprattutto l'apparato decorativo, derivino da scelte fatte dall'appaltatore D'Agostino. Nel 1915, a seguito dello scoppio del primo conflitto mondiale, il teatro chiude per la prima volta; al 1926 si ascrive un restauro curato dall'ingegnere comunale Della Valle, riguardante gli elementi di finitura, mentre agli inizi degli anni Trenta (1934) è realizzato un nuovo impianto elettrico essendo l'esistente «per le deficientissime condizioni in cui si trova e per il sistema assolutamente antiquato» non in grado di «rispondere alle moderne esigenze degli spettacoli». Nel 1939 il teatro è adibito a sala cinematografica e gestito dall'impresario Mario Dal Piano; durante il secondo

conflitto mondiale è requisito dagli americani e diverrà, così come il Teatrino di Corte di Palazzo Reale a Napoli, il luogo del divertimento per le truppe alleate.

A causa di alcuni problemi statici della copertura della sala, il teatro è chiuso nel 1947: l'assenza di copertura dal 1943 al 1945, in seguito ai danni causati dal «mitragliamento verificatosi nell'ottobre 1943» ha esposto le capriate alle intemperie causando marcescenza nelle teste delle travi «per 50 cm dalle estremità» in due di esse; ciò ha provocato l'abbassamento dell'incannucciata sottostante, con distacco dell'intonaco nel punto d'unione della stessa con l'arco di proscenio con conseguente caduta di parti di stucco nella sala.

I lavori post bellici riguardanti le capriate prevedono, pertanto, la costruzione di nuovi appoggi delle stesse alle murature con la costruzione di un «cuscinetto di appoggio in calcestruzzo», la verniciatura delle travi con catrame e carbolineum per preservarle dai tarli, il rinforzo delle stesse con staffe metalliche e la revisione dei sostegni dell'incannucciata; il cantiere, curato dalla Ferrobeton, si è concluso nel febbraio 1948.

Con stagioni saltuarie manterrà la funzione di cinema, integrata con sporadici spettacoli lirici, fino a quando, in seguito ai danni subiti provocati dal terremoto del novembre 1980, è dichiarato inagibile e chiuso

ARCHITETTURA

SALA

La sala, con impianto a ferro di cavallo, ha tre ordini di palchi ed un loggione, con struttura in muratura e parapetti dei palchi in legno. Il primo livello di palchi si trova, com'è norma nei teatri all'italiana, ad un livello poco più alto rispetto a quello della platea. La decorazione dei parapetti dei palchi varia secondo i livelli, per divenire un parapetto su colonnine in corrispondenza del loggione. Il plafond, decorato da Gennaro Esposito, rappresenta l'*Apoteosi di Tasso*. La pavimentazione è in legno.

TORRE SCENICA

La torre scenica appare dotata di elementi appartenenti alla macchinaria storica: il graticciato risalente agli inizi del Novecento, guide in legno, argani idraulici, fondale semiellittico.

AMBIENTI ANNESSI

Al teatro è annesso un Casino, ed un 'Salone degli specchi' utilizzato per l'intrattenimento: fino all'ultimo intervento di restauro sono stati utilizzati come locali biblioteca.

STATO DI CONSERVAZIONE

Il teatro risulta in buono stato di conservazione la quale è garantita anche da un assiduo utilizzo.

INTERVENTI EFFETTUATI NEGLI ULTIMI TRENT'ANNI

Nel 1994 è terminato un intervento di restauro per riparare i danni subiti dal terremoto che, tuttavia, restano da indagare.

ICONOGRAFIA STORICA – fotografie, stampe, dipinti

IMMAGINI

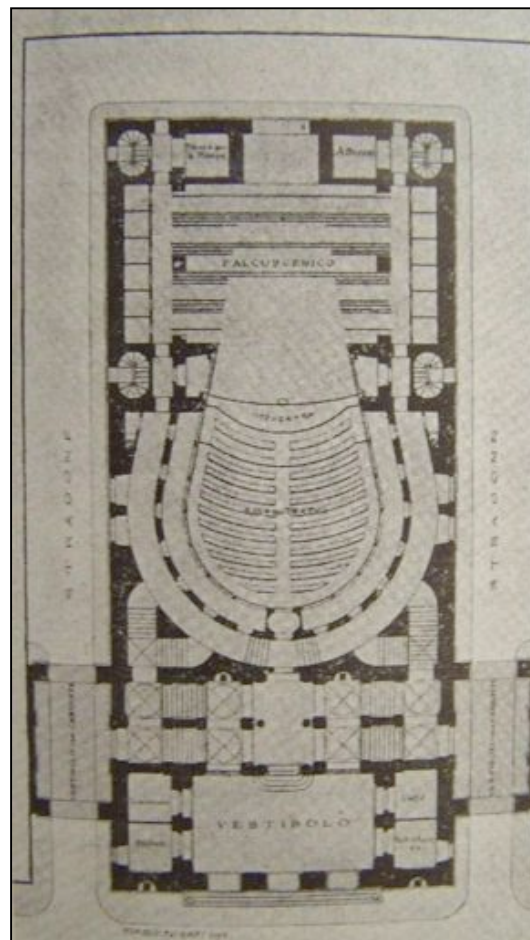


Fig.2. Antonio Curri, Pianta del Teatro Comunale Garibaldi di Santa Maria Capua Vetere, progetto vincitore del bando di concorso, in P.L. Ciapparelli, *Due secoli di teatri in Campania (1694-1896). Teorie, progetti e realizzazioni*, Electa Napoli, 1999, p.153.

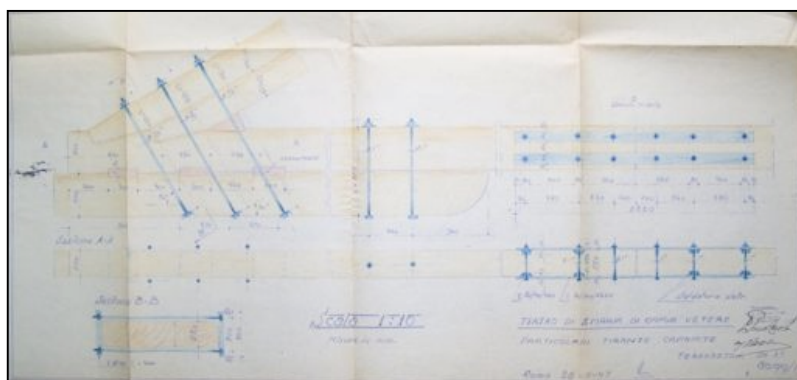


Fig.3. Progetto di consolidamento delle travi realizzato nel 1948 (A.S.Ce, Fondo Genio Civile, reg.21/f.26, *Progetto dei lavori urgenti per il ripristino della copertura del teatro comunale di S. Maria C.V.*, allegati)

Fig.4. Interno della sala con vista dei palchi (foto 2011).



Fig.5. Sottopalco: si nota il nuovo solaio del secondo piano interrato della torre scenica sorretto da pilastri in mattoni. (Foto 2011)



Fig.6. Cavea in cui è visibile il sistema di sostegno dell'elemento di chiusura dello stesso a quota palcoscenico (Foto 2011).



FONTI BIBLIOGRAFICHE

G. Pepe, *I progetti del teatro di S. Maria Capua Vetere*, in «Bollettino del Collegio degli Ingegneri ed Architetti in Napoli», n.1/1889.

S. Casiello, A. Di Stefano, *Santa Maria Capua Vetere. Architettura e ambiente urbano*, ESI, Napoli 1980, p. 110.

A. Perconte Licatese, *Santa Maria Capua Vetere*, Tip. Stampa sud, Curti (Ce) 1986, vol. III, pp.66-98.

FONTI ARCHIVISTICHE

- ASBAPSAE Ce-Bn, f.630
- ASCSMCV, Categoria XV, classe III, f. 1-4.

DATA DELLA COMPILAZIONE: marzo 2011

2.2.4 La provincia di Salerno

Benché più che dimezzato come leggibile dal confronto tra gli inventari, il sistema teatrale salernitano conserva la sua caratteristica di 'rete', cioè di distribuzione sull'intero territorio provinciale.

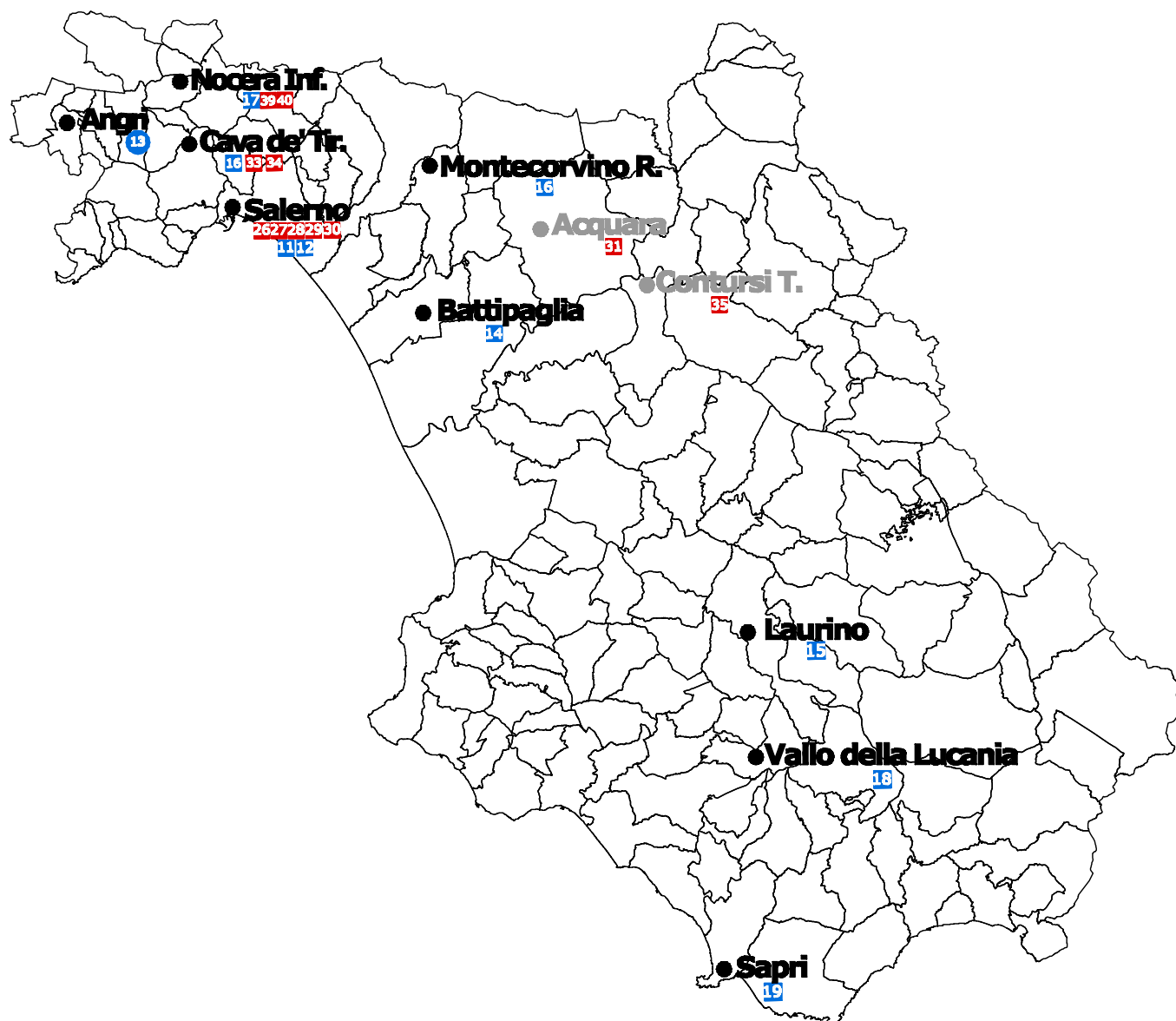
Patrimonio 'giovane' realizzato a partire dalla fine dell'Ottocento in poi con l'episodio del teatro Verdi di Salerno, si compone di nove architetture tra cui fanno eccezione due casi di chiese-teatro, le uniche esistenti nella regione: il teatro Comunale di Laurino, risalente al primo Ottocento e il teatro 'ex-convento' di Vallo della Lucania.

Dal punto di vista conservativo, escludendo il Verdi, oggetto di peculiari interventi per il suo essere 'lirico' - il che non è garanzia di conservazione - si è delineato una situazione complessa che vede teatri oggetto di imminenti demolizioni per far fronte a problemi di gestione sia nel caso di proprietà pubblica (cine-teatro Meo), sia privata (teatro Minerva), affiancati da teatri oggetto d'interventi volti a ricondurli 'all'antico splendore'. L'ipotesi d'abbattimento, in effetti, muove dalla mancata attribuzione all'edificio di una funzione che possa essere in grado di produrre introiti economici che permettano al teatro di autosostentarsi, rispondendo alla comune e diffusa visione che per il teatro o cinema vede solo la funzione di spettacolo. Dallo stesso punto di vista si osserva che se i teatri di Laurino e di Nocera Inferiore hanno un'autonoma stagione teatrale, i restanti palcoscenici sono solo occasionalmente occupati dal teatro, lasciando il posto allo spettacolo cinematografico¹.

Se nella città di Salerno lavorano Antonio e Nicola Pastore alla progettazione del teatro Verdi, e Camillo Guerra al progetto del teatro Augusteo inserito all'interno del Palazzo di Città, nella provincia emerge la figura dell'ingegnere napoletano Gino Avena, impegnato nella costruzione del cine-teatro Garofalo a Battipaglia, oggi chiuso per problemi di gestione benché in buone condizioni, oltre che del cine-teatro Ferrari a Sapri, oggetto di un cantiere di 'recupero'. Nel cantiere salernitano, inoltre, si leggono interessanti soluzioni tecniche – con riferimento ai prodotti dell'industrializzazione di primo Novecento - per le coperture delle sale, che vedono aumentate le loro luci, così come vedremo per il napoletano: un esempio è il cine-teatro Garofalo, dotato di una copertura sospesa a capriate in cemento armato poste all'estradosso della sala, o al teatro Minerva ove è stato realizzato un solaio semivoltato in ferro e cemento per la copertura di uno spazio di circa 300 mq.

¹ Dalle considerazioni resta sempre escluso il lirico teatro Verdi.

TAV 5. QUADRO D'UNIONE SALERNO



legenda

- n teatro esistente (Il numero è relativo all'Inventario)
- n teatro non più esistente (Il numero è relativo all'Inventario 'Architetture teatrali scomparse', ved.par. 2.3)
- n caso-studio



Fig.1. Prospetto del teatro su largo Luciani: l'ingresso (foto 2010)

UBICAZIONE: Salerno, largo Luciani

PROPRIETÀ: comune di Salerno

DESTINAZIONE D'USO ATTUALE: teatro

EPOCA DI COSTRUZIONE: 1864-1872

AUTORE DEL PROGETTO: ing. Antonino D'Amora

TIPOLOGIA DELLA PIANTA: pianta a ferro di cavallo con cinque ordini di palchi ed un loggione

AMBIENTI ANNESSI: foyer, vestibolo, camerini, casino

PERIODO D'ATTIVITÀ: APERTO

DENOMINAZIONI ACQUISITE NEL TEMPO: teatro Municipale

VINCOLI: D. Lgs 42/2004 s.m.i, art.10 – com. 1

EVOLUZIONE STORICA

Il dibattito per la costruzione di un nuovo edificio teatrale a Salerno ha inizio con la dismissione del teatro di San Matteo del 1843. La questione emergente, su cui si dibatterà per circa vent'anni, è l'ubicazione dell'edificio considerando il ruolo decisivo dello stesso all'interno dello sviluppo urbano della città. Nel frattempo Raffaele Petrilli, ingegnere del Corpo di Ponti e Strade, su invito dell'Intendente del Principato Citeriore, presenta un primo progetto già nel 1843; tuttavia, quando vent'anni dopo si decide dove costruire il teatro, il progetto risulta inadeguato alle esigenze della società e della città: nel 1864, quindi, il sindaco dà incarico a Antonino D'Amora, ingegnere capo del Genio Civile di Salerno, di redigere un nuovo progetto. I lavori prendono avvio lo stesso anno sotto la

direzione dello stesso D'Amore affiancato da Giuseppe Menechini, mentre l'apparato pittorico è affidato ai fratelli D'Agostino di Salerno. Il teatro comincia la sua attività nel 1782 affidando l'attività ad un impresario; tre anni dopo è istituita una commissione con la funzione di sovrintendere all'attività della sala.

Dell'inizio del Novecento è un intervento di ristrutturazione che ha comportato l'eliminazione di due palchi della prima fila per la creazione di due ingressi alla platea (probabilmente per questioni di sicurezza); inoltre, in questa fase sono eliminati i tramezzi divisorii tra alcuni palchi del terzo e quarto ordine.

Alcune immagini del massimo salernitano sono inviate all'Esposizione teatrale di Parigi del 1908, contribuendo ad aumentarne la risonanza europea tant'è che è stato incluso nel volume di Loukomski *Les Théâtres anciens et modernes* del 1934.

Durante il secondo conflitto mondiale è stato requisito dalle truppe alleate per poi essere restituito al comune nel 1946 quando fu restaurato (fu riaperto nel 1951).

I danni indotti dal terremoto del 1980 hanno imposto la chiusura del teatro; sottoposto ad un ulteriore intervento di restauro è stato riaperto nel 1994.

ARCHITETTURA

SALA

La sala, con impianto a ferro di cavallo, ha cinque ordini di palchi ed un loggione, con struttura in muratura e parapetti dei palchi in legno; al fine di evitare che eventuali rumori provenienti dai corridoi che conducono ai palchi possano interferire con lo spettacolo, il progettista introduce i 'camerini di servizio' ossia uno spazio-filtro, contenuto entro lo spessore della muratura, tra il palchetto ed il corridoio. I parapetti dei palchi sono decorati secondo uno stile barocco: al secondo e terzo ordine sono presenti, per ogni palchetto, dei tondi con la raffigurazione di pittori, poeti, scultori, celebrando una identità nazionale. Il plafond, invece, è stato dipinto da Pasquale di Criscito e raffigura Gioacchino Rossini nell'atto di dirigere affiancato da scene che alludono ai suoi melodrammi. La pavimentazione è in parquet. Si nota, inoltre, l'assenza della fossa orchestrale, il cui spazio d'ingombro è delimitato da una corda.

TORRE SCENICA

(sopralluogo non possibile)

AMBIENTI ANNESSI

Al teatro è annesso Un Casino, progettato per essere indipendente dal teatro stesso, al servizio di un'associazione di cittadini; il suo ingresso è dal vestibolo. Quest'ultimo, elemento-filtro tra la biglietteria e la sala si trova a quota d'ingresso della sala, raggiungibile tramite gli scaloni centrali o laterali. E' riccamente decorato con marmi stucchi e dipinti.

STATO DI CONSERVAZIONE

Il teatro risulta in buono stato di conservazione la quale è garantita anche da un assiduo utilizzo.

INTERVENTI EFFETTUATI NEGLI ULTIMI TRENT'ANNI

Nel 1994 è terminato un intervento di restauro per riparare i danni subiti dal terremoto che, tuttavia, restano da indagare.

ICONOGRAFIA STORICA – fotografie, stampe, dipinti

/

DOCUMENTAZIONE dello STATO ATTUALE

IMMAGINI



Fig. 2. Sala (foto 2010).



Fig. 3. Sala (foto 2010).



Fig. 4. Vestibolo (foto 2010).

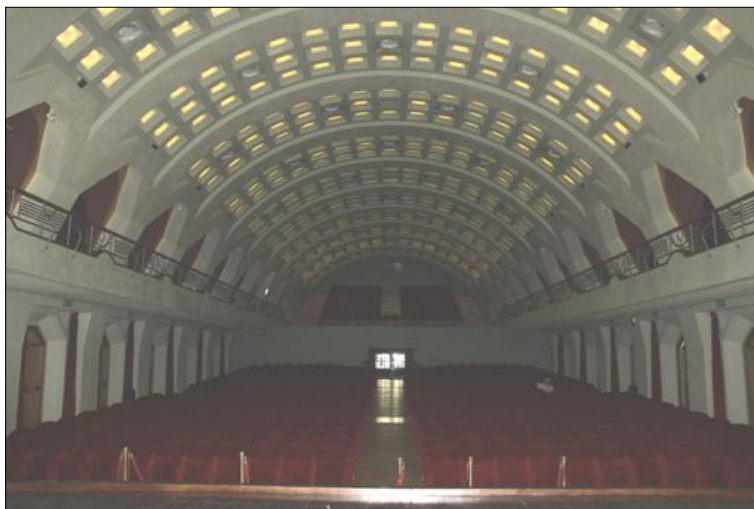
FONTI BIBLIOGRAFICHE

- M. Fiore, *Il teatro a Salerno negli anno XVIII e XIX*, Lino-typografia Spatafora, Salerno 1945.
- D. Cosimato - P. Natella - D. Dente, *La provincia di Salerno dal 1860 alla fine del XX secolo. Società e scuole*, Moarno, Napoli 1977, pp. 154-155.
- V. Bracco, *Il teatro Verdi* in A. Leone – G. Vitolo (a cura di), *Guida alla storia di Salerno e della sua provincia*, Lavaglia editore, Salerno 1982, I vol., pp. 363-369.
- C. Tavarone, *Un artista fin de siècle Gaetano D'Agostino*, Salerno 1993.
- AA.VV., *Il teatro Verdi*, Le Arti, Salerno 1994.
- L. e R. Inghilleri, *Il Teatro 'G. Verdi'*, Le Arti, Salerno 1994.
- V. Hartaman, *Restauro del soffitto dipinto del Teatro Verdi in Salerno*, in «I beni culturali: tutela e valorizzazione», anno 5, n. 4-5, 1997, pp. 28-30.
- C. Tavarone, *Scene e sipari. Immagini di teatro a Salerno tra Ottocento e Novecento*, Le Arti, Salerno 1998.
- P. L. Ciapparelli, *Due secoli di teatri in Campania (1694-1896). Teorie, progetti e realizzazioni*, ed. Electa, Napoli 1999, pp. 163-191.
- F. Tozza, *Teatro e società a Salerno negli ultimi due secoli*, in L. Cacciatore, L. Rossi (a cura di), *Salerno in età contemporanea*, Sellino editore, Avellino 2008, pp. 277-292.
- P. Peduto, *Storia illustrata di Salerno*, Pacini editore, Pisa 2007, pp. 166-167.

FONTI ARCHIVISTICHE

/

DATA DELLA COMPILAZIONE: gennaio 2010



UBICAZIONE: Salerno, palazzo di città

PROPRIETÀ: comune di Salerno

DESTINAZIONE D'USO ATTUALE: teatro-sala convegni

EPOCA DI COSTRUZIONE: 1948

AUTORE DEL PROGETTO: ing. Camillo Guerra

TIPOLOGIA DELLA PIANTA: pianta rettangolare

AMBIENTI ANNESSI: camerini, foyer

PERIODO D'ATTIVITÀ: ? – **CHIUSO**

DENOMINAZIONI ACQUISITE NEL TEMPO: /

VINCOLI: D. Lgs 42/2004 s.m.i, art.10 – com. 1

EVOLUZIONE STORICA

Il progetto del teatro-cinema Augusteo appartiene al più complesso progetto del Palazzo di Città redatto dall'ingegnere Camillo Guerra tra il 1926 ed il 1934. (?)

ARCHITETTURA

SALA

La sala presenta pianta rettangolare e sedute sia in platea che in galleria; un ballatoio circonda l'intero perimetro al di sopra delle porte d'emergenza poste sui lati lunghi della stessa, collegandosi al piano della galleria.

E' caratterizzata dalla presenza di una volta di copertura in cemento armato con lacunari.

TORRE SCENICA

La torre scenica, alta quanto la sala, è dotata di palcoscenico ligneo e sottopalco non praticabile (è utilizzato come locale impianti per parte del complesso del Palazzo di Città); il graticciato, non praticabile all'estradosso, è in legno lamellare, sostituito con l'ultimo intervento di restauro (2000 c.a.), dotato di rocchi e tiri per la movimentazione manuale sia dei fondali, delle americane e di eventuali scenografie; alla graticcia, inoltre è sospeso il telo per le proiezioni cinematografiche. E' dotato di un solo ballatoio in legno posto lateralmente al palcoscenico. Tramite le due scale poste ai lati della ribalta, il palcoscenico è collegato con il piano della platea

AMBIENTI ANNESSI

Unico ambiente annesso è il foyer, che ha accesso diretto dall'atrio del Palazzo di Città, in cui trovano spazio la biglietteria e il guardaroba.

STATO DI CONSERVAZIONE

L'edificio si presenta in buono stato di conservazione, ma privo di una costante attività teatrale e/o cinematografica.

INTERVENTI EFFETTUATI NEGLI ULTIMI TRENT'ANNI

(?)

ICONOGRAFIA STORICA – fotografie, stampe, dipinti

/

DOCUMENTAZIONE dello STATO ATTUALE

IMMAGINI

Fig.2. Vista della sala verso il palcoscenico (foto 2010)



Fig.3. Graticcia a cui sono sospese le aste per le scene ed alcuni fondali; in fondo è possibile vedere il ballatoio (foto 2010)



Fig.3. Vista del palcoscenico (foto 2010)



FONTI BIBLIOGRAFICHE

O. Ghiringhelli, *Camillo Guerra, 1889-1960. Tra neoeclettismo e modernismo*, Electa Napoli, 2004.

FONTI ARCHIVISTICHE

/

DATA DELLA COMPILAZIONE: ottobre 2010



Fig.1. Sala. (foto 2010)

UBICAZIONE: Angri, via Giovanni Zurlo

PROPRIETÀ: eredi La Mura

DESTINAZIONE D'USO ATTUALE: -

EPOCA DI COSTRUZIONE: 1948

AUTORE DEL PROGETTO: /

TIPOLOGIA DELLA PIANTA: pianta ad U

AMBIENTI ANNESSI: camerini, foyer

PERIODO D'ATTIVITÀ: 1949/1980 – (CHIUSO)

DENOMINAZIONI ACQUISITE NEL TEMPO: /

VINCOLI: /

EVOLUZIONE STORICA

Il teatro è stato commissionato da Gennaro La Mura; realizzato in parte con struttura in muratura di tufo(sala) ed in parte in cemento armato è inaugurato nel 1949; ha funzionato contemporaneamente sia come teatro che come cinema fino alla definitiva chiusura del 1993.

ARCHITETTURA

Posta su un piano inclinato e dotata di galleria e barcacce al primo piano, la sala è dotata di 1300 posti. *(a causa delle condizioni di abbandono in cui versa non è stato possibile realizzarne una descrizione puntuale)*

TORRE SCENICA

La torre scenica è dotata di un palcoscenico su tavolato ligneo al di sotto del quale è presente un sottopalco in cui sono visibili i pilasti in mattoni di sostegno alle travi che costituiscono l'ossatura del palcoscenico stesso. E' ancora visibile il graticciato, alcuni fondali e alcune americane, oltre al ballatoio in legno. A ridosso del sipario è posto il telo per la proiezione cinematografica. Ad una quota inferiore rispetto al piano della platea vi è il golfo mistico con accesso diretto sia dalla stessa platea che dal sottopalco.

AMBIENTI ANNESSI

I camerini sono posti su un lato del palcoscenico su un doppio livello, a cui si accede dal foyer o dallo stesso piano della platea. All'ingresso del teatro, su via Giovanni Zurlo è posto il grande foyer dal quale è possibile accedere alla platea o alle due scale laterali che cingono le mura perimetrali della sala e conducono al livello della galleria.

STATO DI CONSERVAZIONE

Il teatro è abbandonato ed in preoccupanti condizioni di degrado: sono presenti infiltrazioni d'acqua che hanno provocato danni al graticciato, al palcoscenico, ad alcuni solai (ai camerini non è possibile l'accesso perché il solaio è pericolante, così come alcuni tratti delle barcacce); mancano alcuni infissi.

INTERVENTI EFFETTUATI NEGLI ULTIMI TRENT'ANNI

Nell'ultimo trentennio non stato realizzato nessun intervento.

E' stato approvato, in via preliminare un progetto che ne prevede la demolizione per la realizzazione di abitazioni e locali commerciali.

ICONOGRAFIA STORICA – fotografie, stampe, dipinti

/

DOCUMENTAZIONE dello STATO ATTUALE

Fig.1 Prospetto su via Giovanni Zurlo (foto 2010)



Fig.2. Foyer d'ingresso alla sala: si noti l'innesto tra la struttura in cemento armato e la muratura della sala. (foto, 2010)

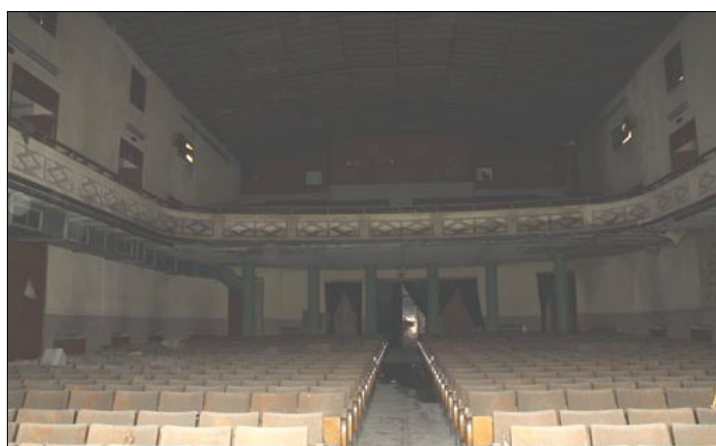


Fig.2. Sala e galleria dotata di
barcacce. (foto 2010)



Fig.5. Camerini posti a quota
palcoscenico. (foto 2010)



Fig.6. Fossa orchestrale , con
ingresso dalla platea e dal
sottopalco. (foto 2010)

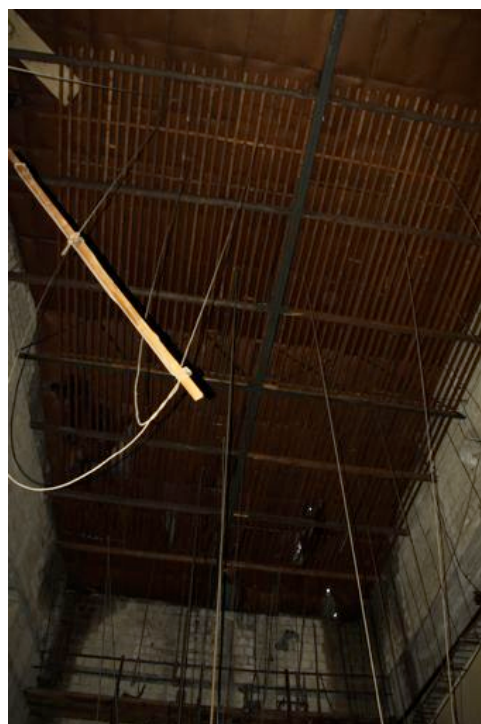


Fig.7. Graticcia. (foto, 2010)

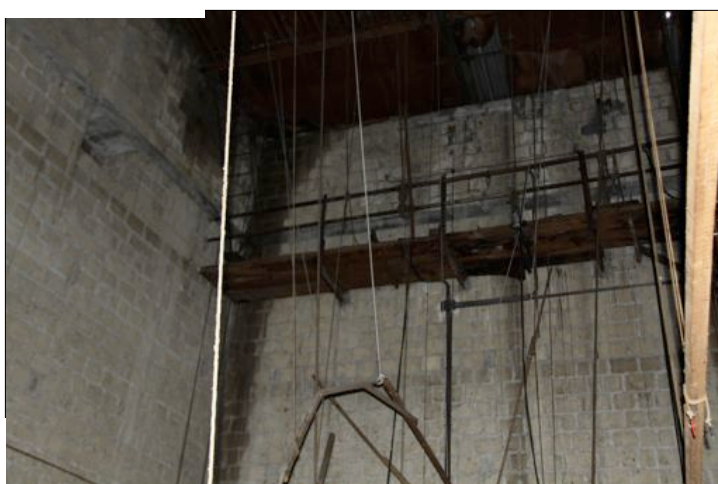


Fig.8. Ballatoio (foto2010)



Fig.8. Americana. (foto 2010)

FONTI BIBLIOGRAFICHE

C. Guarino-F. Giambone (a cura di), *Teatri negati. Censimento dei teatri chiusi in Italia*, Franco Angeli, Milano 2008, p.129.

FONTI ARCHIVISTICHE

/

SITOGRAFIA

www.spettacolodalvivo.beniculturali.it: M.N.TRIVISANO, *Ricognizione delle sale teatrali in Italia. La dotazione e la distribuzione territoriale. La situazione delle infrastrutture teatrali nell'Italia Meridionale ed Insulare*, Roma 2001, p.59.

DATA DELLA COMPILAZIONE: novembre 2010
--

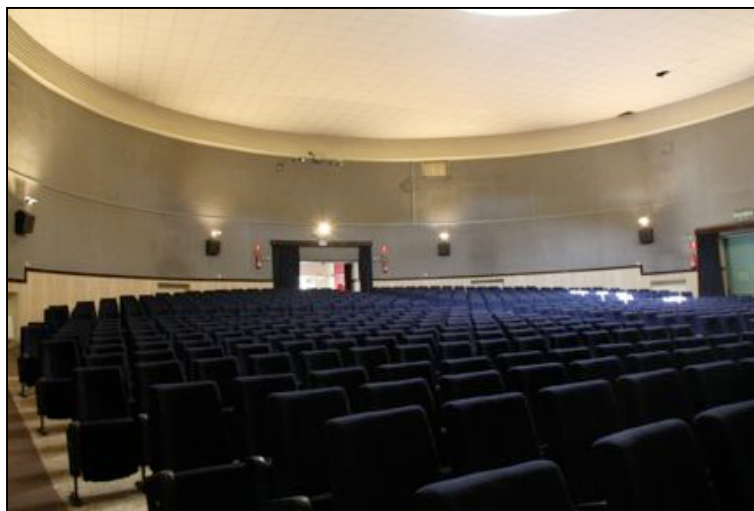


Fig.1 – Sala (foto 2010)

UBICAZIONE: Battipaglia, via Mazzini 7

PROPRIETÀ: famiglia Garofalo

DESTINAZIONE D'USO ATTUALE: teatro e cinema

EPOCA DI COSTRUZIONE: 1947 (epoca di costruzione)

AUTORE DEL PROGETTO: ing. Gino Avena

TIPOLOGIA DELLA PIANTA: pianta a ferro di cavallo

AMBIENTI ANNESSI: foyer, camerini, sala proiezione

PERIODO D'ATTIVITÀ: 1947-2009 – CHIUSO

DENOMINAZIONI ACQUISITE NEL TEMPO: /

VINCOLI: /

EVOLUZIONE STORICA

Gaetano Garofalo all'inizio degli anni '40 commissiona all'ingegnere napoletano Mario Avena la progettazione di un teatro-cinema per la sua città di Battipaglia. Inaugurato nel 1947 è stato attivo fino al 2009; attualmente l'attività è sospesa a causa di problemi di gestione. Avena non progetta un teatro che è stato poi adattato a cinema, ma un teatro che è cinema allo stesso tempo, per cui troviamo sia la sala per la proiezione che i camerini ed il golfo mistico. L'architettura è realizzata completamente in cemento armato. Negli anni Settanta è stata realizzata una sopraelevazione con la costruzione di

appartamenti in corrispondenza del foyer, mentre alle spalle della torre scenica troviamo l'abitazione del custode, costruita, tuttavia, contemporaneamente al teatro stesso.

ARCHITETTURA

SALA

La sala, dall'impianto planimetrico a ferro di cavallo su piano inclinato, ha capienza di circa 700 posti localizzati sul solo piano della platea. Il solaio di copertura è sospeso a capriate in cemento armato visibili dall'esterno. Inoltre, al fine di consentire il ricambio dell'aria (nei teatri era consentito fumare), il teatro è stato dotato di una botola apribile, attualmente funzionante, oltre ad un sistema di aereazione tramite fenditure nella muratura poste ai lati del palcoscenico (fig.9).

TORRE SCENICA

La torre scenica del teatro Garofalo è dotata di un palcoscenico ligneo realizzato con travi di castagno, di cui solo per alcune si è resa necessaria la sostituzione in tempi recenti, su cui è ordito un tavolato, anch'esso originario; al di sotto del palcoscenico è presente un ampio sottopalco adibito a deposito, e a luogo per gli attori e musicisti in attesa degli spettacoli. Al golfo mistico, realizzato con sezione semicircolare, si accede dallo stesso sottopalco. Una scala conduce dal sottopalco al piano del palcoscenico e ai camerini posti sul lato sinistro di quest'ultimo.

Le scene, sospese al graticciato ligneo originario sono movimentate manualmente; il sipario, sostituito in tempi recenti, è affiancato da uno schermo per la proiezione dei film utilizzato secondo le necessità. Non sono presenti le passerelle, per la limitata altezza della torre scenica, ma solo una scala in ferro che raggiunge la quota del graticciato.

Il teatro non è mai stato dotato di macchinari movimentati dal sottopalco ma solo di scenografie.

Il sipario è della tipologia 'alla greca' in velluto ed è movimentato manualmente.

AMBIENTI ANNESSI

Al teatro sono annessi quattro camerini posti ad una quota maggiore rispetto a quella del palcoscenico ma con quest'ultimo collegato tramite una scala. Avendo la doppia funzione di cinema e teatro è dotato di sala proiezioni collegata con il piano terra con una scala a chiocciola posta in un vano posto a margine del corridoio laterale che cinge la sala.

Nel foyer a doppia altezza è presente sia l'originaria biglietteria che le strutture del punto-ristoro; a queste si affianca la struttura mobile della nuova biglietteria posta al centro del foyer stesso.

STATO DI CONSERVAZIONE

Il teatro si presenta in buone condizioni; tuttavia, all'esterno sono visibili fenomeni di degrado a carico dell'intonaco, ed in alcuni punti, delle armature.

INTERVENTI EFFETTUATI NEGLI ULTIMI TRENT'ANNI

/

ICONOGRAFIA STORICA – fotografie, stampe, dipinti



Fig.2 – Immagine del teatro risalente agli anni Sessanta (A.p.B.)

DOCUMENTAZIONE dello STATO ATTUALE

IMMAGINI



Fig3 – Facciata principale del teatro. Dal confronto con la fig.1 si legge la sopraelevazione realizzata in corrispondenza del foyer. (Foto 2010)



Fig.4 – Sala, si noti il piano inclinato.
(foto 2010)

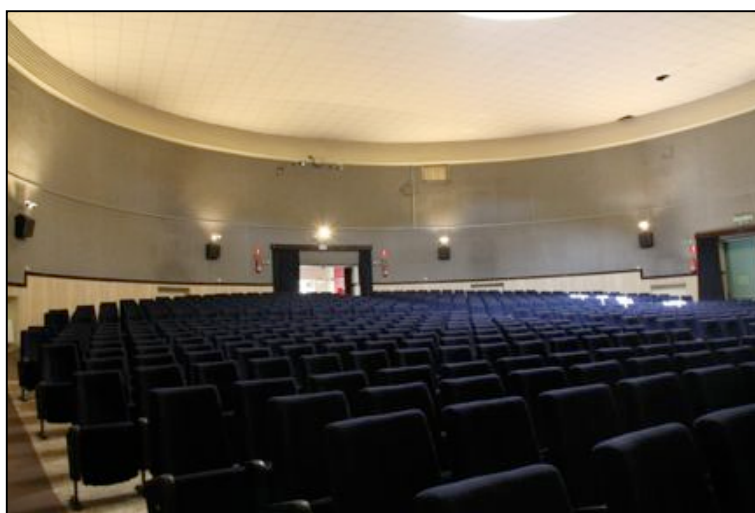


Fig.5 – Sala (foto 2010)



Fig.6 – Palcoscenico. E' visibile il pannello per le proiezioni cinematografiche (bianco), mentre il sipario è raccolto sui due lati del palco stessi. (foto 2010)

Fig.7 – Graticciato in legno che si conserva in buono stato, a cui sono sospesi solo i drappi che 'nascondono' le scenografie. (foto 2010)

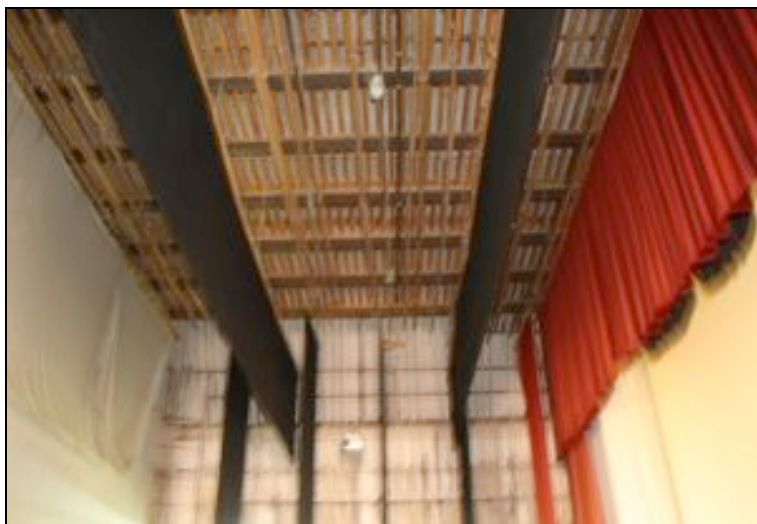


Fig.8. Buca dell'orchestra con sezione semicircolare al fine di riverberare meglio le onde sonore; al di sotto del tavolato ligneo è presente un vuoto delimitato dalla curva che completa il semicerchio.(foto 2010)



Fig.9 Sottopalco. E' visibile la struttura lignea del palcoscenico di cui sono state sostituite solo alcune travi, distinguibili dalle altre in quanto hanno sezione quadrata a differenza delle originarie dalla sezione circolare.(foto 2010)



Fig.10. Foyer. Si noti sulla destra il banco del bar; la tenda bordeaux cela l'apertura del botteghino. Il pilastro è stato, molto probabilmente, realizzato durante i lavori per la sopraelevazione dell'immobile. (foto 2010)

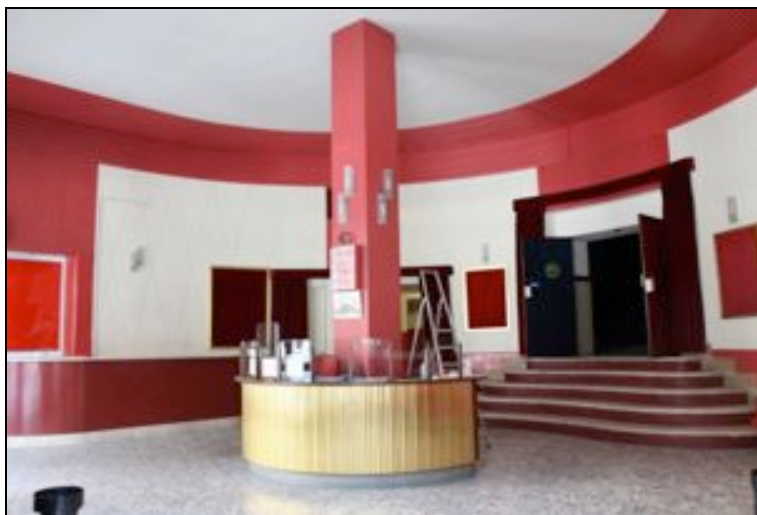


Fig.11. Capriate in cemento armato di sostegno della copertura della sala. (foto 2010)



FONTI BIBLIOGRAFICHE

/

FONTI ARCHIVISTICHE

- ARCHIVIO PRIVATO FAM. BARLOTTI –A.p.B.

DATA DELLA COMPILAZIONE: agosto 2010



Fig1. Sala con platea e dei due ordini di balconate realizzate durante i lavori del 2003; al centro della prima balconata è visibile la sala di regia. (foto 2010)

UBICAZIONE: Laurino, via del teatro

PROPRIETÀ: comune di Laurino

DESTINAZIONE D'USO ATTUALE: teatro

EPOCA DI COSTRUZIONE: 1765

AUTORE DEL PROGETTO: /

TIPOLOGIA DELLA PIANTA: pianta rettangolare

AMBIENTI ANNESSI: camerino

PERIODO D'ATTIVITÀ: ? – APERTO

DENOMINAZIONI ACQUISITE NEL TEMPO: teatro Sant'Agostino, teatro Comunale

VINCOLI: /

EVOLUZIONE STORICA

Esempio di chiesa-teatro, la costruzione è per tradizione riferita al 1795, realizzato al posto della chiesa di Sant'Agostino, soppressa insieme all'omonimo convento alla fine del Seicento. Della sua attività vi è traccia anche nei censimenti dei teatri del 1865 e del 1907. Vi è notizia di interventi di restauro, come testimoniato da un'iscrizione sopra l'arcoscenico presente in una foto d'epoca (fig.1). Nel 1855, 1934 di cui non si conosce

l'entità, mentre il progetto del 1978 ha previsto la sua trasformazione in sala multimediale

ARCHITETTURA

SALA

La sala è dotata di sedute in platea e su due ordini di balconate, a cui si accede tramite scale dall'ingresso, sorrette da pilastri circolari e delimitata da ringhiere in ferro battuto; lungo il perimetro della sala sono ancora visibili le tracce delle cappelle laterali.

TORRE SCENICA

La torre scenica è ricavata all'interno di quella che era l'area presbiterale di cui è ancora visibile la copertura a crociera. Il palcoscenico, rifatto di recente, è composto da un solaio in travi d'acciaio e tavelloni su cui vi è un pavimento ligneo ed dotato solo di un sipario movimentato manualmente; non è presente sottopalco.

AMBIENTI ANNESSI

L'unico ambiente annesso è l'antica sagrestia adibita a camerino a cui si accede dal piano del palcoscenico e dal corridoio laterale.

STATO DI CONSERVAZIONE

Il teatro si presenta in buone condizioni di conservazione

INTERVENTI EFFETTUATI NEGLI ULTIMI TRENT'ANNI

L'ultimo intervento risale al 2003 ed ha previsto il rifacimento del palcoscenico, la creazione dei cordoni di balconate e l'adeguamento degli impianti oltre alla costruzione di una scala d'emergenza all'esterno.



Fig.2 – Palcoscenico del vecchio teatro, da (AA.VV, *Storia del teatro*. cit.)

DOCUMENTAZIONE dello STATO ATTUALE



Fig.3 – Sala con paltea e dei due ordini di balconate realizzate durante i lavori del 2003; al centro della prima balconata è visibile la sal di regia. (foto 2010)

Fig.4 – Vista del palcoscenico.
(foto 2010)



Fig.5 – Lungo il perimetro della sala sono ancora visibili le tracce degli altari laterali della chiesa di sant'Agostino. (foto 2010)



Fig.6 – La torre scenica non è dotata di un graticciato ma di un sistema di travi in acciaio a cui sono sospese le americane; non ci sono alloggiamenti per le scene. (foto 2010)

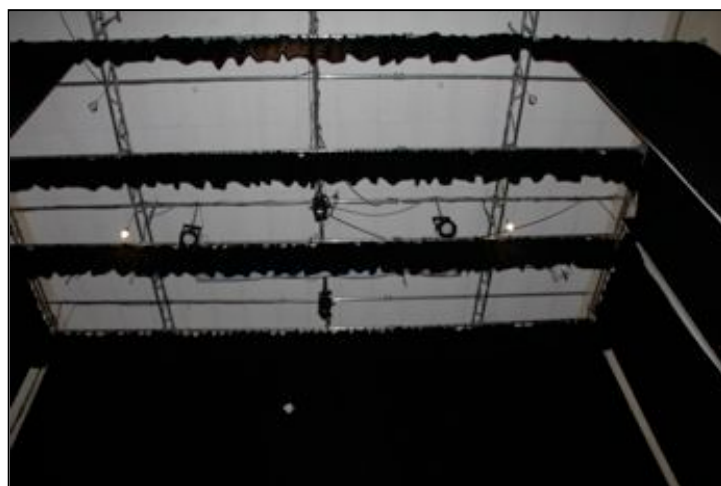


Fig.7 – Il teatro è dotato di un unico camerino a cui è stata adibita la vecchia sagrestia. (foto 2010)



Fig.8 – Il sottopalco, dell'altezza di circa 80cm, è utilizzato come deposito. (foto 2010)



Fig.9 – Epigrafe dedicata
Carafa . (foto 2010)

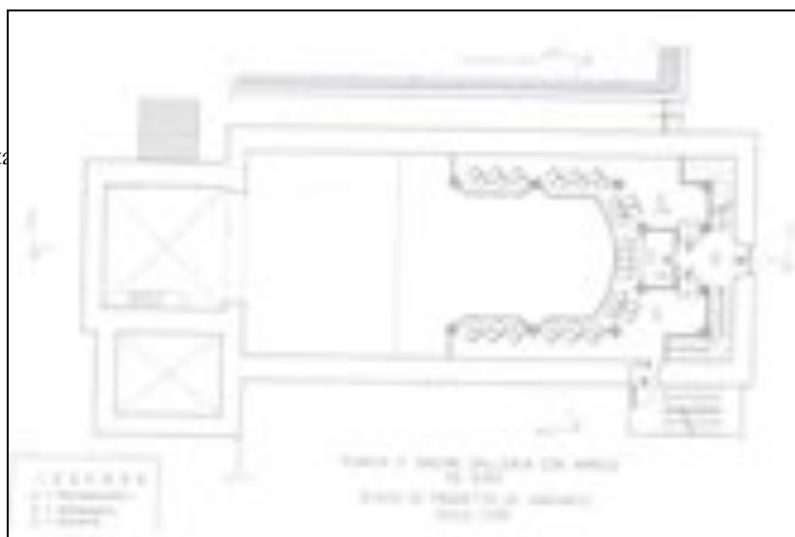
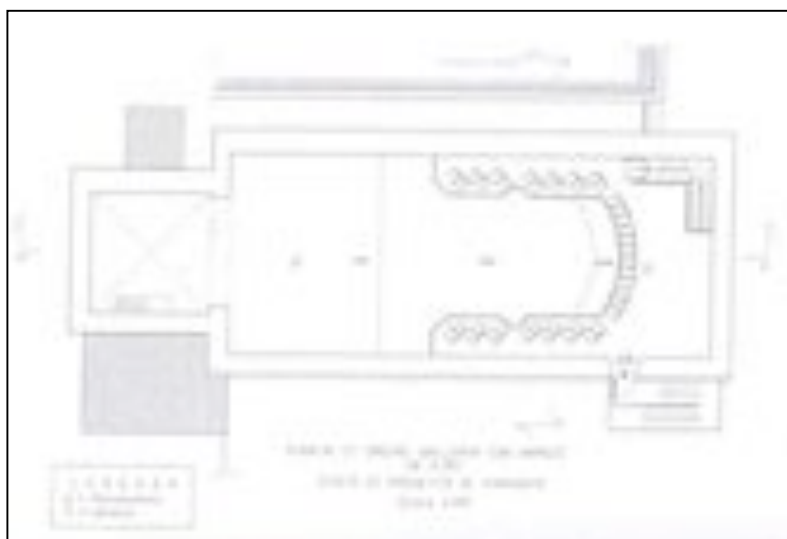


Fig.11-12 – Grafici relativi
al progetto di restauro del
2003, pianta II livello.



FONTI BIBLIOGRAFICHE

C. Dalmas, *Guida pratica teatrale d'Italia*, Tipo.litografia Luigi Rossi, Villafranca 1907.

G. Pecori, *Laurino e l'omonimo stato. Notizie e monumenti*, Acciaroli 1994, p.143.

P.L.Ciapparelli, *Due secoli di teatri in Campania (1694-1896), teorie, progetti e realizzazioni*, Electa, Napoli 1999, p.189.

AA.VV., *Storia e vita del teatro municipale di Laurino*, Digigraffio, Laurino 2007.

FONTI ARCHIVISTICHE

ARCHIVIO CENTRALE DELLO STATO - A.C.S.

- Fondo teatri e scuole di ballo, B.12

DATA DELLA COMPILAZIONE: luglio 2010



Fig.2 – Interno della sala. (foto 2010)

UBICAZIONE: Montecorvino Rovella, piazza Vittorio Emanuele

PROPRIETÀ: comune di Montecorvino Rovella

DESTINAZIONE D'USO ATTUALE: -

EPOCA DI COSTRUZIONE: 1933-1934

AUTORE DEL PROGETTO: /

TIPOLOGIA DELLA PIANTA: pianta rettangolare

AMBIENTI ANNESSI: bar, albergo.

PERIODO D'ATTIVITÀ: ? – CHIUSO

DENOMINAZIONI ACQUISITE NEL TEMPO: Cine-teatro Meo

VINCOLI: D. Lgs 42/2004 s.m.i, art.10 – com. 1

EVOLUZIONE STORICA

Nicola Quaranta, nel 1933, chiede in concessione al comune di Moncorvino Rovella quattrocento m² di suolo a titolo gratuito al fine di edificare un teatro-cinema. Il comune accetta la proposta riservandosi di avere in concessione la sala teatrale in occasione di comizi, e di concedere lo stesso per tre spettacoli di beneficenza annui, col vincolo di realizzare l'immobile entro un anno.

E' costruito un cinema-teatro, con un albergo al piano sovrastante la sala, su impianto planimetrico a U, senza palchi; inoltre ad esso è affiancato un luogo per l'intrattenimento

che attualmente è adibito a bar. Il teatro prende il nome dal sindaco, poi podestà, Andrea Meo.

ARCHITETTURA

SALA

La sala, dall'impianto planimetrico rettangolare, è dotata di sola platea; le pareti sono rivestite nella parte bassa da materiale plastico mentre nella parte alta da un rivestimento realizzato in tessuto.

TORRE SCENICA

La torre scenica è dotata di un palcoscenico in legno da cui attraverso una scala lignea si raggiunge il piano del graticciato a cui attualmente non sono sospese scene ma solo il pannello per la proiezione cinematografica; nel sottopalco sono posti i camerini e i servizi. E' presente un sipario.

AMBIENTI ANNESSI

Annesso al teatro è un albergo, posto al di sopra dello stesso teatro, anch'esso instato d'abbandono; al piano terra è presente un bar, collegato direttamente alla platea tramite un vano, attualmente murato, che, tuttavia, ha ingresso autonomo.

STATO DI CONSERVAZIONE

Il teatro-cinema, chiuso da trent'anni è in evidente stato di abbandono: la torre scenica e i suoi elementi, sebbene non sia stato possibile salire sul palcoscenico per ragioni di sicurezza, mostra danni da infiltrazioni d'acqua e soprattutto da atti vandalici.

Alcune sedute della sala sono state divelte; la stessa è utilizzata anche come deposito.

INTERVENTI EFFETTUATI NEGLI ULTIMI TRENT'ANNI

Nell'ultimo trentennio non stato realizzato nessun intervento.

ICONOGRAFIA STORICA – fotografie, stampe, dipinti

/

'IMMAGINI

Fig.2 – Prospetto esterno del cine-teatro; l'ingresso al teatro è dalle tre porte poste al di sotto della scritta *Cine-teatro Andrea Meo*, oltre che dall'interno del bar. (foto 2010)



Fig.4 – Interno della sala. (foto, 2010)



Fig.5 – Interno della sala: si noti l'accesso verso il bar, attualmente murato. (foto 2010)





Fig.6 – Accesso al sottopalco (foto2010)

FONTI BIBLIOGRAFICHE

C. Guarino-F. Giambone (a cura di), *Teatri negati. Censimento dei teatri chiusi in Italia*, Franco Angeli, Milano 2008, p.129.

FONTI ARCHIVISTICHE

•Arch. Privato di Girolamo – A.p.D.G.

DATA DELLA COMPILAZIONE: luglio 2010



Fig. 1 Esterno del teatro

DI RECENTE ACQUISIZIONE ALLA RICERCA È LA PRESENZA NELLA CITTÀ DI SAPRI DEL CINE TEATRO FERRARI, DI PROPRIETÀ DELLA FAMIGLIA OMONIMA, RECENTEMENTE ASQUISTATO DAL COMUNE DI SAPRI. L'EDIFICIO È STATO PROGETTATO D GINO AVENA NELLA SECONDA METÀ DEGLI ANNI QUARANTA DEL NOVECENTO. L'EDIFICIO È STATO CHIUSO PER OLTRE VENT'ANNI.

L'ENTE COMUANLE HA AVVIATO UN PROCEDIMENTO DI APPALTO-CONCORSO PER LA PROGETTAZIONE DEFINITIVA, ESECUTIVA E PER LA DIREZIONE DEI LAVORI. IL GRUPPO GNOSIS DI NAPOLI È RISULTATO VINCITORE ED HA ELABORAZTO IL PROGETTO DEFINITIVO.

2.2.5 La provincia di Napoli

Lo stato dell'arte presenta un patrimonio fortemente a rischio di perdita: cinque dei nove teatri sono abbandonati, chiusi dagli anni Ottanta, per una commistione di cause dovute in parte al terremoto dell'Irpinia del 1980, in parte alla crisi del cinema dello stesso periodo, che nel frattempo aveva preso il posto del teatro. Come si legge dal confronto tra i censimenti (vedi tav.6), tuttavia, la provincia era molto più 'popolata' di teatri, di cui oggi non ne resta che il teatro Minerva di Boscoreale, essendo gli altri 'non censiti' perché di un periodo successivo.

Escludendo il teatro Minerva - di primo Ottocento - il patrimonio teatrale del territorio provinciale di Napoli, si compone di architetture del Novecento, realizzate tra la Prima Guerra Mondiale e la fine degli anni Quaranta, contemporaneamente al periodo di diffusione massima dello spettacolo cinematografico, per il quale ben presto si sono trasformati in 'cine-teatri' come lo sono tutt'ora i teatri aperti quali l'Umberto I (Nola), il Minerva, il Mattiello (Pompei), il Tasso (Sorrento).

Dal punto di vista costruttivo sono per lo più realizzate con struttura portante in cemento armato, legato alla sperimentazione di differenti materiali di tamponamento – dalle scaglie di tufo del teatro Metropolitan, ai mattoni in cemento del cine-teatro Massimo – in cui appaiono interessanti, inoltre, le sperimentazioni di nuovi sistemi di coperture per grandi aule. A tal proposito si nota l'esempio offerto dal cine-teatro Iris di Torre del Greco dotato di un tetto apribile su struttura in ferro, del citato cine-teatro Massimo che presenta una copertura voltata su un'aula di circa 200 mq oltre che della volta, probabilmente finta, del teatro Umberto I altrettanto estesa.

Tutto il patrimonio teatrale – tranne il Minerva – è nato da iniziativa privata e lo è tutt'ora, sovente suddiviso tra gli eredi degli originari proprietari: la suddivisione della proprietà rende ancor più complessa la gestione economica del bene per il quale il futuro previsto varia tra l'intervento di demolizione e il 'ripristino' del luogo di spettacolo, senza prendere in considerazione altre potenziali attività.

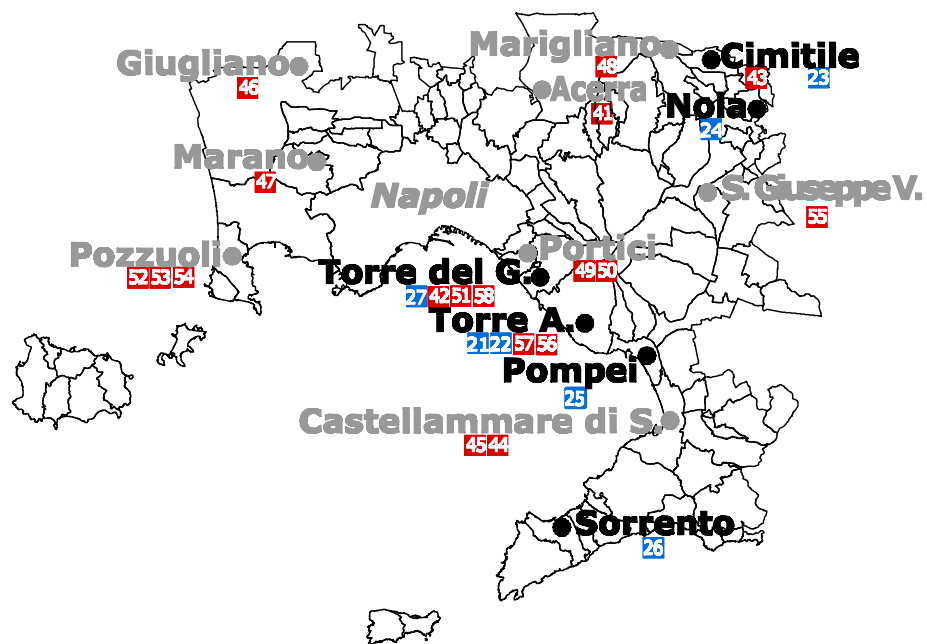
Costruiti nei centri cittadini, luoghi in cui la popolazione ha vissuto i maggiori momenti di aggregazione, a partire dalle comuni campagne politiche, portatori di valori che vanno al di là delle loro qualità artistiche, che sono valenze immateriali specifiche di ogni cittadina, fanno parte della società e della storia delle città in cui sorgono.

In considerazione delle sue valenze immateriali, è importante tener presente il ruolo che i teatri della provincia hanno svolto all'interno dell'antica tradizione artistica del teatro napoletano: per l'essere geograficamente vicini ai palcoscenici del capoluogo, maggiormente prestigiosi e destinati ai professionisti affermati, sono stati i luoghi di crescita di vari artisti del settore ora noti in ambito nazionale, del cui successo è coralmemente richiesto un riconoscimento morale, e che materialmente si traduce nel preservare i luoghi che questi artisti hanno ospitato.

TABELLA DI CONFRONTO TRA GLI INVENTARI ESISTENTI E LA STUAZIONE AL 2011

1865*	1868*	1907*	1907*	1914*	1923	2011
			<i>Acerra</i> T. Comunale		<i>Barra</i> Teatro in Barra	
					<i>Boscoreale</i> T. Minerva	<i>Boscoreale</i> T. Minerva
		<i>Carbonara di Nola</i> T. Municipale	<i>Carbonara di Nola</i> T. Municipale	<i>Carbonara di Nola</i> T. Municipale		<i>Boscotrecase</i> Cine-teatro Massimo
		<i>Castellamare di Stabia</i> T. V. Emanuele	<i>Castellamare di Stabia</i> T. Principe di Moliterno T. Arena Savoia	<i>Castellamare di Stabia</i> T. V. Emanuele	<i>Castellamare di Stabia</i> T. Savoia T. Trianon	
		<i>Giugliano in Campania</i> T. Comunale	<i>Giugliano in Campania</i> T. Comunale	<i>Giugliano in Campania</i> T. Comunale	<i>Giugliano in Campania</i> T. Giuseppe Verdi	<i>Cimitile</i> Teatro Puccini
		<i>Marano di Napoli</i> T. C. Colombo	<i>Marano di Napoli</i> T. C. Colombo	<i>Marano di Napoli</i> T. C. Colombo		
			<i>Marigliano</i> Teatro			
		<i>Nola</i> T. Umberto I	<i>Nola</i> T. Umberto I T. Bellini	<i>Nola</i> T. Umberto I		<i>Nola</i> Cine-teatro Umberto I
		<i>Portici</i> T. Sala Leopoldina Teatrino Poli	<i>Portici</i> T. Sala Leopoldina Teatrino Poli	<i>Portici</i> T. Sala Leopoldina Teatrino Poli	<i>Portici</i> T. Goldoni (Bellavista) T. Sala Leopoldina Teatrino Poli	
		<i>Pozzuoli</i> T. A.Sacchini	<i>Pozzuoli</i> T. Metastasio T. A.Sacchini	<i>Pozzuoli</i> T. A.Sacchini	<i>Pozzuoli</i> T. Eliseum T. Matacena T. Sacchini	
		<i>S. Giuseppe V.</i> T. Manzoni	<i>S. Giuseppe V.</i> T. Manzoni	<i>S. Giuseppe V.</i> T. Manzoni		
		<i>Sorrento</i> T. Tasso T. Estivo	<i>Sorrento</i> T. Tasso T. Estivo	<i>Sorrento</i> T. Tasso T. Estivo	<i>Sorrento</i> T. Tasso	<i>Sorrento</i> T. Tasso
		Torre Annunziata T. Umberto I T. Varietà	Torre Annunziata T. Umberto I T. Varietà	Torre Annunziata T. Umberto I T. Varietà		<i>Torre Annunziata</i> T. Moderno Cine-teatro Metropolitan
			Torre del Greco Teatro		Torre del Greco T. Garibaldi	<i>Torre del Greco</i> T. Iris
*Archivio Centrale dello Stato, F. Teatri e scuole di Ballo, B.12.	*Archivio Centrale dello Stato, F. Teatri e scuole di Ballo, B.13	*da LUIGI G. BROGLIO, <i>I teatri in Italia e le principali piazze teatrali estere</i> , Società Ed. Teatrale,	*da CESARE DALMAS, <i>Guida pratica teatrale d'Italia</i> , Tipo-litografia Luigi Rossi, Villafranca	*da G. ADAMI, <i>Il teatro italiano nel 1913</i> , Casa editrice Vallardi, Milano 1914.	*da MINISTERO DELLE FINANZE, Classificazione dei teatri al 1° gennaio	

TAV 6. QUADRO D'UNIONE NAPOLI



legenda

- n teatro esistente (Il numero è relativo all'Inventario)
- n teatro non più esistente (Il numero è relativo all'Inventario 'Architetture teatrali scomparse', ved. par. 2.3)
- n caso-studio



UBICAZIONE: Boscoreale, via A. Cirillo

PROPRIETÀ: Comune di Boscoreale

DESTINAZIONE D'USO ATTUALE: teatro e cinema

EPOCA DI COSTRUZIONE: 1895

AUTORE DEL PROGETTO: ignoto

TIPOLOGIA DELLA PIANTA: pianta rettangolare

AMBIENTI ANNESSI: -

PERIODO D'ATTIVITÀ: fino agli anni Ottanta/**APERTO**

DENOMINAZIONI ACQUISITE NEL TEMPO: -

VINCOLI: -

EVOLUZIONE STORICA

Dalle testimonianze raccolte risulta che il teatro Minerva è sorto nel 1895 per iniziativa di privati ed ha funzionato, a stagioni non regolari fino agli anni Novanta. Chiuso per vent'anni, è stato oggetto di lavori di ristrutturazione che hanno portato all'inaugurazione nel marzo 2011 con la funzione di cinema e teatro; attualmente è stato dato in gestione ad un'associazione che ne ha curato i suddetti lavori.

ARCHITETTURA

Inserito nella cortina di via A. Cirillo, si presenta come una costruzione a due livelli segnata da tre ingressi e altrettante aperture al piano superiore.

SALA

La sala ha impianto rettangolare con una piccola loggia in cemento armato che ha consentito di aumentare i posti a 250 unità.

TORRE SCENICA

(sopralluogo non possibile)

AMBIENTI ANNESSI

/

STATO DI CONSERVAZIONE

L'edificio versa in forte stato di degrado almeno dal punto di vista delle superfici, tuttavia, considerando lo stato d'abbandono è ipotizzabile che lo stesso sia esteso anche alle strutture.

INTERVENTI EFFETTUATI NEGLI ULTIMI TRENT'ANNI

L'edificio, come già detto, è stato recentemente inaugurato. L'edificio è stato riprogettato nei suoi spazi e nelle sue caratteristiche stilistiche: le pareti della sala sono state totalmente ricoperte da un dipinto di un artista locale, così come artisti contemporanei hanno contribuito con le loro opere ad arredare il foyer del teatro. All'esterno, l'intervento ha cancellato le decorazioni, paraste e cornici, di primo Novecento per conferendogli un aspetto maggiormente contemporaneo.



Fig.1. Prospetto del teatro prima dell'intervento di ristrutturazione.

DOCUMENTAZIONE dello STATO ATTUALE

IMMAGINI



Fig.2. Interno della sala.

FONTI BIBLIOGRAFICHE

/

FONTI ARCHIVISTICHE

/

SITOGRAFIA

- www.spettacolodalvivo.beniculturali.it: M. N. TRIVISANO, *Ricognizione delle sale teatrali in Italia. La dotazione e la distribuzione territoriale. La situazione delle infrastrutture teatrali nell'Italia Meridionale ed Insulare*, Roma 2001.

DATA DELLA COMPILAZIONE: maggio 2011



Fig.1. Prospetto principale

UBICAZIONE: Boscotrecase, via Promiscua

PROPRIETÀ: proprietà privata

DESTINAZIONE D'USO ATTUALE: -

EPOCA DI COSTRUZIONE:

AUTORE DEL PROGETTO: ignoto

TIPOLOGIA DELLA Pianta: pianta rettangolare

AMBIENTI ANNESSI: -

PERIODO D'ATTIVITÀ: fino agli anni Ottanta/**CHIUSO**

DENOMINAZIONI ACQUISITE NEL TEMPO: -

VINCOLI: -



EVOLUZIONE STORICA

Dalle testimonianze raccolte s'evince che il teatro Massimo è stato commissionato dalla famiglia Balzano del luogo alla metà degli anni Cinquanta, nel punto di fusione tra i comuni di Boscotrecase e Boscoreale, nelle immediate vicinanze della chiesa di quest'ultimo. Funzionante fino agli anni Ottanta con spettacoli teatrali e cinematografici, attualmente è in stato di preoccupante abbandono. In base alle prospettive degli attuali proprietari si prospetta l'ipotesi di farne un centro servizi.

ARCHITETTURA

L'edificio del cine-teatro Massimo è una costruzione isolata, imponente per le sue dimensioni, realizzata con impianto planimetrico rettangolare che va restringendosi nell'innestarsi con il volume della torre scenica. Realizzato in cemento armato, presenta un ballatoio d'ingresso che supera un dislivello di circa un metro da cui tre ingressi conducono ad un foyer, quindi alla sala; interessante appare la soluzione tecnologica adottata per la costruzione della copertura della sala, ambiente ad unica aula (c.a. 20m*10m), che è voltata.

SALA

(sopralluogo non possibile)

TORRE SCENICA

(sopralluogo non possibile)

AMBIENTI ANNESSI

/

STATO DI CONSERVAZIONE

La struttura presenta un forte stato di degrado dovuto sia allo stato di abbandono che ad azioni antropiche.

INTERVENTI EFFETTUATI NEGLI ULTIMI TRENT'ANNI

/

ICONOGRAFIA STORICA – fotografie, stampe, dipinti

/

DOCUMENTAZIONE dello STATO ATTUALE

IMMAGINI



Fig.3. Prospetto su via Promiscua.

Fig.4. Vista laterale dell'edificio in cui si nota la presenza di una ripidissima scali on cemento armato con probabili funzioni di scala d'emergenza dal piano in cui è posta la cabina di proiezione.



Fig.5-6. Torre scenica. Le dimensioni della struttura, ed in particolare la sua altezza, lasciano ipotizzare che sia stato un teatro dotato di una buona macchina scenica di cui se ne vede ancora traccia nelle travi che fuoriescono dalla muratura (in alto a sinistra), probabilmente appartenenti alla graticcia. La struttura è in cemento armato con tamponatura in mattoni cementizi.

Fig.6. Particolare della
copertura voltata.



FONTI BIBLIOGRAFICHE

/

FONTI ARCHIVISTICHE

/

SITOGRAFIA

- www.spettacolodalvivo.beniculturali.it: M. N. TRIVISANO, *Ricognizione delle sale teatrali in Italia. La dotazione e la distribuzione territoriale. La situazione delle infrastrutture teatrali nell'Italia Meridionale ed Insulare*, Roma 2001.

DATA DELLA COMPILAZIONE: maggio 2011



Fig.1. Prospetto principale



Fig.2. Vista della sala verso il palcoscenico

UBICAZIONE: Nola, via G. Bruno

PROPRIETÀ: proprietà privata

DESTINAZIONE D'USO ATTUALE: teatro e cinema

EPOCA DI COSTRUZIONE: 1930

AUTORE DEL PROGETTO: ignoto

TIPOLOGIA DELLA PIANTA: pianta rettangolare

AMBIENTI ANNESSI: foyer con biglietteria e bar

PERIODO D'ATTIVITÀ: **APERTO**

DENOMINAZIONI ACQUISITE NEL TEMPO: teatro Umberto

VINCOLI: -



EVOLUZIONE STORICA

Il teatro Umberto I è stato costruito sull'area occupata da un teatro in legno del 1890, ed inaugurato nel 1930; oggi è utilizzato anche come sala cinematografica senza perdere la funzione predominante di teatro.

ARCHITETTURA

La costruzione del teatro è isolata rispetto agli edifici circostanti, occupando un intero isolato, con facciata principale su via G. Bruno, arteria principale del centro storico di Nola. I prospetti sono caratterizzati da decorazioni eclettiche rispecchiando anche il carattere dell'interno della sala. Si compone del corpo centrale in cui trova spazio la sala ed il volume del foyer con sovrastanti servizi, e del corpo della torre scenica non molto più alto del primo. Mentre il corpo del foyer e della torre scenica sono coperti da un solaio piano, la sala è coperta con un tetto a doppia falda con capriate in ferro.

SALA

La sala - con capienza di circa seicento posti - ha una pianta rettangolare con una galleria con barbacce: l'accesso alla galleria è consentito da due scale poste ai lati del foyer che conducono, inoltre, ai corridoi paralleli alle barbacce. Quest'ultime sono divise in spazi autonomi, come dei palchi, con ingresso autonomo dal corridoio.

L'interno della sala e gli infissi sono rivestiti con materiale fonoassorbente a sua volta ricoperto da velluto; la pavimentazione è in mattoni ed al di sotto del piano di platea, in leggera pendenza verso il palcoscenico, non sono presenti vuoti. Le balaustre di delimitazione della galleria e delle barcacce sono realizzate in ferro battuto con differenti motivi decorativi.

TORRE SCENICA

La torre scenica è stata recentemente ristrutturata: nel sottopalco trovano spazio i camerini e i servizi per gli attori, con accesso da due scale laterali al palcoscenico; il piano di palcoscenico, ricostruito in muratura negli anni Cinquanta, è ricoperto da una pavimentazione in parquet (realizzato nell'agosto 2011); il graticciato, anch'esso di nuova costruzione, è dotato solo di due fondali e due quinte. Interessante appare la soluzione utilizzata per l'utilizzo della fossa orchestrale: larga quanto il palcoscenico, profonda circa un metro dal piano della platea, e delimitata dalla sala da una balaustra in ferro battuto, è attualmente utilizzata come deposito ma tramite una soluzione totalmente reversibile divenendo parte del piano del palcoscenico tramite un prolungamento del piano di quest'ultimo con un solaio in ferro e legno.

AMBIENTI ANNESSI

Oltre agli spazi del foyer – biglietteria, ufficio, angolo bar – il cine-teatro è dotato di servizi e della sala di proiezione che ha trovato il suo spazio al primo piano nel volume del foyer

STATO DI CONSERVAZIONE

Il cine-teatro si trova in buono stato di conservazione.

INTERVENTI EFFETTUATI NEGLI ULTIMI TRENT'ANNI

Nel corso di trent'anni l'edificio è stato oggetto di vari interventi per l'adeguamento alle normative sulla sicurezza che hanno interessato, quindi, la componente impiantistica.

2011- Rifacimento del piano del palcoscenico.

ICONOGRAFIA STORICA – fotografie, stampe, dipinti

/

Fig.3. Interno della sala



Fig.4. Vista delle baracche e della galleria, in fondo alla quale è visibile la cabina di proiezione in cui è posta la cabina di proiezione; le baracche sono delimitate da balaustrate in ferro battuto (foto in alto).

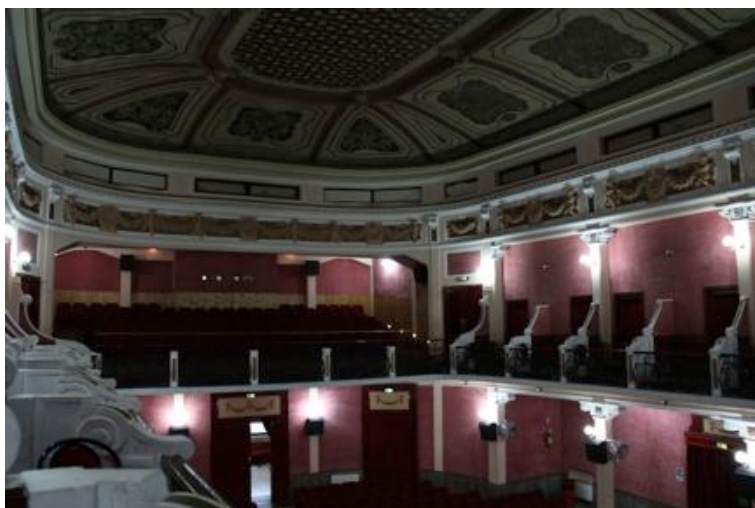


Fig.5. Copertura della sala dipinta.





Fig.6-7. Veduta della fossa scenica, 'occupata' dal prolungamento del palcoscenico; vi si accede tramite la scala d'ingresso al sottopalco (immagine in alto)



Fig.8. Veduta della fossa scenica

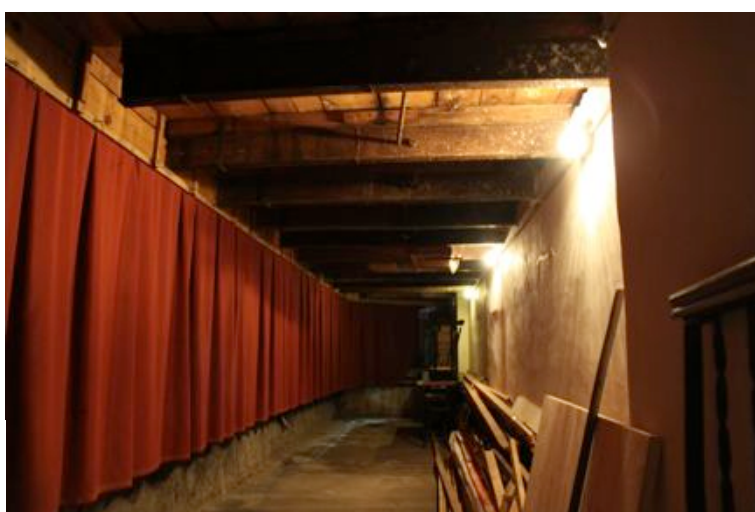


Fig.9. Palcoscenico



Fig.9-10. Foyer: ingresso alla sala (in alto) e angolo bar (sulla destra).



Fig.11. Esterno

FONTI BIBLIOGRAFICHE

L. Recchia (a cura di), *Nola. Guida alla conoscenza della città*, Di mauro Editore, Napoli 2009, pp.76-77.

FONTI ARCHIVISTICHE

/

SITOGRAFIA

DATA DELLA COMPILAZIONE: maggio 2011



Fig.1. Interno della sala (foto 2010)

UBICAZIONE: Pompei, via Sacra

PROPRIETÀ: Istituto Bartolo Longo

DESTINAZIONE D'USO ATTUALE: teatro

EPOCA DI COSTRUZIONE: inizi anni Venti

AUTORE DEL PROGETTO: /

TIPOLOGIA DELLA PIANTA: pianta ad U

AMBIENTI ANNESSI: camerini, foyer.

PERIODO D'ATTIVITÀ: ? / APERTO

DENOMINAZIONI ACQUISITE NEL TEMPO: /

VINCOLI: /

EVOLUZIONE STORICA

/

ARCHITETTURA

SALA

La sala ha un impianto planimetrico ad U con due ordini di gallerie con relative barcacce, tuttavia l'utilizzo del secondo livello è interdetto per motivi di sicurezza. Il piano della platea, rivestito da parquet, è inclinato verso il palcoscenico, così come il piano della galleria posta del primo piano, la cui pavimentazione è realizzata in materiale sintetico.

Le pareti sono intonacate e tinteggiate secondo tonalità di rosa; elementi in stucco sono presenti nei lacunari presenti tra una trave e l'altra. L'illuminazione è affidata ad appliques posti in corrispondenza dei pilastri, nei lacunari e ai lati dell'arcoscenico. Il soffitto è coperto da una controsoffittatura dai motivi geometrici. Le barcacce e le gallerie sono protetti da parapetti realizzati parte in muratura, parte con ringhiera in ferro battuto e passamano in legno. Le poltrone sono in tessuto rosso del tipo reclinabile.

TORRE SCENICA

Di recente costruzione, è dotata di una graticcia in legno, dotata di tiri manuali ed elettrici, con due americane, tre fondali laterali e tre orizzontali; il sipario è del tipo 'alla greca' movimentato manualmente, con due arlecchini fissi ed uno mobile, tutti realizzati in velluto rosso con passamanerie dorate. Sono presenti due ballatoi in ferro che corrono lungo il perimetro della torre scenica stessa. L'arcoscenico presenta motivi decorativi dorati in rilievo di stile neoclassico.

AMBIENTI ANNESSI

I camerini sono posti lateralmente al palcoscenico a cui si può accedere solo dall'esterno. Il foyer ha ingresso diretto dal cortile dell'Istituto Bartolo Longo a cui il teatro appartiene ed è dotato solo di una biglietteria; dal foyer, tramite due scale si raggiunge il primo ed il secondo livello.

STATO DI CONSERVAZIONE

Il teatro risulta in buono stato di conservazione, dotato, inoltre di una propria stagione teatrale.

INTERVENTI EFFETTUATI NEGLI ULTIMI TRENT'ANNI

L'ultimo intervento di restauro risale agli inizi del 2000 (*da verificare*).

ICONOGRAFIA STORICA – fotografie, stampe, dipinti

/

Fig.2. Interno della sala, vista delle gallerie l'ultima delle quali è destinata a zona tecnica (foto 2010)



Fig.3. Interno della sala visto dall'ingresso. (foto 2010)



Fig.4. Galleria, si noti la struttura in cemento armato. (foto 2010)



Fig.5. Vista del piano di palcoscenico. (foto, 2010)



Fig.6. Torre scenica: il teatro è dotato di una graticcia in legno lamellare a cui sono sospesi dieci fondali e due americane; è presente un ballatoio. . (foto 2010)



FONTI BIBLIOGRAFICHE

/

FONTI ARCHIVISTICHE

DATA DELLA COMPILAZIONE: dicembre 2010

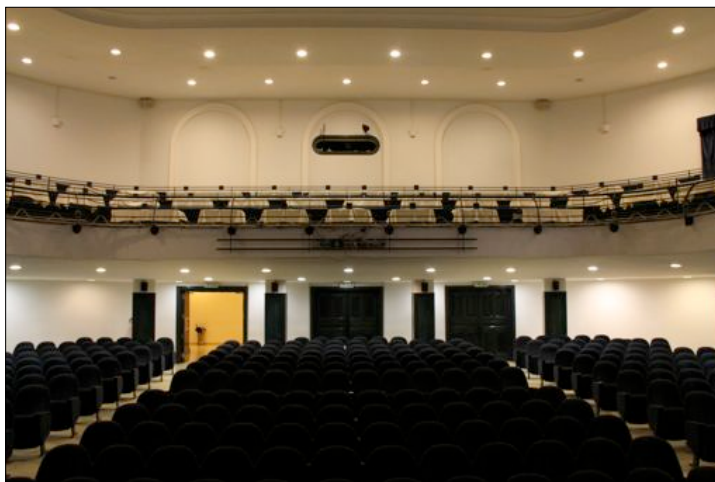


Fig. 1. Vista della sala e del livello della galleria. (foto 2010)

UBICAZIONE: Sorrento, piazza san'Antonio 25

PROPRIETÀ: comune di Sorrento

DESTINAZIONE D'USO ATTUALE: teatro

EPOCA DI COSTRUZIONE: inizi anni Venti

AUTORE DEL PROGETTO: /

TIPOLOGIA DELLA PIANTA: pianta ad U

AMBIENTI ANNESSI: foyer, uffici, bar.

PERIODO D'ATTIVITÀ: /

DENOMINAZIONI ACQUISITE NEL TEMPO: Cinema-teatro Tasso

VINCOLI: D. Lgs 42/2004 s.m.i, art.10 – com. 1

EVOLUZIONE STORICA

Il teatro Tasso è ubicato nell'antico convento dei padri Teatini; in origine teatro all'aperto, negli anni Cinquanta è stato dotato di una copertura fissa.

E' menzionato nei censimenti dei teatri fin dal 1907, come teatro di III ordine.

Da alcune immagini storiche si evince che il teatro era dotato di un golfo mistico che attualmente non è più esistente.

ARCHITETTURA

SALA

La sala, dall'impianto planimetrico ad è dotata di posti a sedere solo in platea in quanto lo spazio della galleria è adibito a ristorante.

TORRE SCENICA

(sopralluogo non possibile)

AMBIENTI ANNESSI

Annesso è il foyer d'ingresso ricavato nel corridoio dell'antico convento dei Teatini su cui si affacciano le celle dello stesso convento oggi adibite ad uffici e ad ambienti di servizio.

STATO DI CONSERVAZIONE

Il teatro risulta in buono stato di conservazione.

STATO DI CONSERVAZIONE

L'ultimo intervento di restauro risale agli inizi del 2000 *(da verificare)*.

ICONOGRAFIA STORICA – fotografie, stampe, dipinti

/

DOCUMENTAZIONE dello STATO ATTUALE

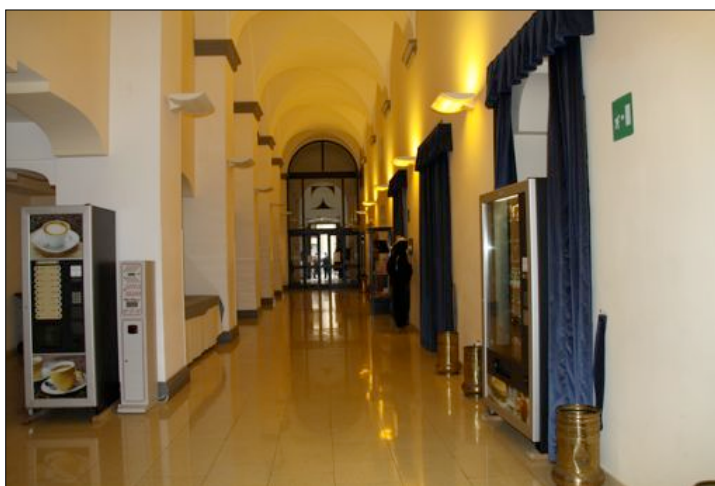
Fig. 2. Vista della sala e del livello della galleria adibita a zona ristorante; in un piccolo ambiente posto sullo stesso piano sono stati ricavati i servizi necessari al funzionamento del ristorante (foto 2010)



Fig. 3. Vista palcoscenico. Dallo spazio occupato dalla fossa orchestrale è stata ricavata una gradinata di accesso al palcoscenico. (foto 2010)



Fig. 4. Ambiente d'ingresso sia alla platea che al piano della galleria, tramite due scale. (foto 2010)



FONTI BIBLIOGRAFICHE

C. Dalmas, *Guida pratica teatrale d'Italia*, Tipo-litografia Luigi Rossi, Villafranca 1907.

L. G. Broglio, *I teatri in Italia e le principali piazze estere*, Società Ed. Teatrale, Milano 1907.

G. Adami, *Il teatro italiano nel 1913*, Casa Editrice Vallardi, Milano 1913.

Ministero Delle Finanze, *Classificazione dei teatri al 1° gennaio 1923*, Roma 1923.

A. Fiorentino, *Il cinema Teatro "T. Tasso"*, in "Sud, immagini e memoria", anno I, dicembre 2009, pp.9-10.

FONTI ARCHIVISTICHE

/

DATA DELLA COMPILAZIONE: dicembre 2010



Fig.1. Prospetto principale. Sulla destra è visibile l'ingresso al cinema Ariston tramite un evidente corpo aggiunto; nella parte basamentale, invece, è sita un'attività commerciale.

UBICAZIONE: Torre Annunziata, piazza Nicotera

PROPRIETÀ: privata

DESTINAZIONE D'USO ATTUALE: -

EPOCA DI COSTRUZIONE: inaugurato nel 1910

AUTORE DEL PROGETTO: ignoto

TIPOLOGIA DELLA PIANTA: pianta rettangolare

AMBIENTI ANNESSI: cinema, negozio

PERIODO D'ATTIVITÀ: 1910- 1985 (circa)/ **CHIUSO**

DENOMINAZIONI ACQUISITE NEL TEMPO: teatro Moderno

VINCOLI: -



EVOLUZIONE STORICA

Costruito sull'area di sedime dei depositi della famiglia Gargano, ha visto l'inizio della sua attività nel 1910. Ben presto diviene sede di spettacoli cinematografici diventando 'cine-teatro'; il divenire prevalente dell'attività cinematografica è dovuta anche alla realizzazione del vicino Cinema- Teatro Metropolitan, dotato di una torre scenica più grande e più 'aggiornata' rispetto al periodo per cui è stata preferita a quella del Moderno. Risulta essere chiusa dagli anni Ottanta. Al 1971 risale un intervento di ristrutturazione di cui non si conoscono gli interventi.

Di proprietà di numerosi eredi, se ne prevede l'acquisto da parte dell'Ente Comunale per la demolizione totale o parziale al fine di realizzarne locali funzionali alla casa comunale. All'uopo è stato bandito un concorso d'idee dallo stesso ente al fine di raccogliere idee progettuali (vedi Allegato 1).

ARCHITETTURA

L'architettura dell'edificio teatrale si pone a chiusura delle cortine edilizie che delimitano la piazza Nicotera, centro della vita sociale fino agli anni Ottanta; oltre al teatro, infatti, trovano spazio, la casa comunale – palazzo Criscuolo - la stazione ferroviaria. Il cine-teatro si erge ad una quota maggiore rispetto a quella della piazza su cui è prospiciente, a cui si accede tramite una monumentale scala che tramite un'ampia

terrazza - che cinge l'edificio su due lati – conduce alla hall e quindi, alla sala del teatro. L'intera terrazza - dalla quale vi è una vista panoramica verso il mare da cui è separata dai binari ferroviari - è delimitata da un parapetto costituito da elementi monolitici in mattoni forati intervallati a colonnine in pietra, in buona parte mancanti, soprattutto in corrispondenza della facciata principale su piazza Nicotera. L'architettura presenta caratteri tipici di una costruzione sette-ottocentesca con il prospetto scansito da paraste e lesene delimitate da un cornicione, e intonaco a finta cortina, leggibili anche sul degradato prospetto verso il mare sebbene con un'incidenza minore. Gli ambienti al di sotto della terrazza, su piazza Nicotera, sono attualmente occupati da un'attività commerciale, mentre, dall'edificio posto tra il cine-teatro ed il palazzo comunale si accede ad una sala cinematografica presente sotto la sala principale del cine-teatro. Dal punto di vista strutturale è realizzato di 'muratura portante in pietrame con struttura ad archi e volte'; la copertura è realizzata con capriate in legno ricoperte da lamiera grecata.

SALA

La sala ha impianto planimetrico rettangolare con un galleria sorretta da una struttura portante in cemento armato. L'accesso è negato per le condizioni di degrado.

TORRE SCENICA

Come per la sala, anche per la torre scenica è negato l'accesso; dall'esterno si osserva, la minima differenza d'altezza rispetto all'altezza della sala, lasciando presupporre che era dotata soprattutto di attrezzature per commedie (in quanto presuppongono allestimenti tramite oggetti, più che tramite quinte).

AMBIENTI ANNESSI

Secondo fonti indirette, l'edificio è dotato di una hall, una sala per le proiezioni ed una zona ristoro. Inoltre, al cine-teatro sono annessi una sala cinematografica - cinema Ariston – ed un'attività commerciale.

STATO DI CONSERVAZIONE

L'edificio versa in forte stato di degrado sia superficiale che strutturale essendo chiuso ed abbandonato da quasi trent'anni. L'impossibilità di effettuare un sopralluogo all'interno non consente di specificarne le condizioni di conservazione.

INTERVENTI EFFETTUATI NEGLI ULTIMI TRENT'ANNI

Negli ultimi trent'anni non risulta essere stati effettuati interventi di alcun tipo. Dalla ricerca effettuata, tuttavia, sono documentate indagini diagnostiche sull'immobile con martinetti piatti e termografia (Impresa Consorzio Tre).

Fig.2. Cartolina dei primi anni del Novecento: il timpano del teatro non è ancora terminato così come gli ingressi della parte basamentale e la sistemazione dell'accesso alle scale che nella Fig.2 si vede coperto da una volta.



Fig.3. Cartolina in cui è raffigurato il teatro risalente agli anni Trenta. Si nota la differente conformazione del timpano, la modifica della parte basamentale e del corpo che lo separa dal palazzo Criscuolo.



IMMAGINI



Fig.4. Prospetto verso il mare: nella parte basamentale, anch'essa con finitura a finta cortina, emergono le numerose tamponature dei vani. In primo piano la scala d'accesso alla cabina per le proiezioni cinematografiche (o scala d'emergenza), in fondo la torre scenica. (foto 2011)



Fig.5. Prospetto su piazza Nicotera: si noti lo stato di degrado oltre che di dissesto strutturale. (foto 2011)



Fig.6. Vista su piazza Nicotera. Da destra: palazzo Criscuolo - sede comunale – ingresso al cinema Ariston, teatro Moderno, stazione ferroviaria. (foto 2011)

FONTI BIBLIOGRAFICHE

/

FONTI ARCHIVISTICHE

/

SITOGRAFIA

- www.spettacolodalvivo.beniculturali.it: M. N. TRIVISANO, *Ricognizione delle sale teatrali in Italia. La dotazione e la distribuzione territoriale. La situazione delle infrastrutture teatrali nell'Italia Meridionale ed Insulare*, Roma 2001.

DATA DELLA COMPILAZIONE: maggio 2011

*Concorso d'idee bandito dal comune di Torre Annunziata – 2002***"RECUPERO URBANISTICO E RESTAURO PAESISTICO AMBIENTALE DELL'AREA COSTITUITA DA PIAZZA NICOTERA E ZONA LIMITROFA"**

Premessa. L'Amministrazione Comunale di Torre Annunziata si è posta l'obiettivo di una programmazione urbanistica volta ad una radicale rilettura del territorio per una nuova definizione della città a breve, medio e lungo termine, compatibile con il quadro socio-economico presente e, su basi revisionali credibili, con quello futuro. L'iniziativa intrapresa dagli Ordini degli Architetti e degli Ingegneri della Provincia di Napoli, unitamente al Comune di Torre Annunziata e ad altri 22 Comuni della Provincia di Napoli, come da Protocollo d'Intesa del 25 febbraio 2002, ha come obiettivo quello di promuovere una più vasta azione di politica culturale tesa a valorizzare e diffondere lo strumento del Concorso di idee quale momento di confronto tra le energie e le intelligenze progettuali ed in particolare fornire idee e progetti per creare nuove soluzioni per i centri storici delle città. Il Comune di Torre Annunziata ha inteso aderire al Concorso di idee per gli iscritti agli Albi dei due Ordini professionali degli Architetti e degli Ingegneri di Napoli e provincia, inerente al "Premio di Architettura per giovani Architetti ed Ingegneri", individuando, all'interno del tessuto urbano del proprio territorio, l'area di Piazza Nicotera e zona limitrofa da proporre quale tema del Concorso di idee ai giovani professionisti.

Inquadramento geografico. [...]

Delimitazione dell'area d'intervento. L'area d'intervento prescelta dall'Amministrazione Comunale di Torre Annunziata è Piazza Nicotera con l'area immediatamente a ridosso, riportata nell'allegata planimetria, è così delimitata:

- A nord-est, dal Corso Vittorio Emanuele III (asse stradale che attraversa longitudinalmente tutta la città consentendo di raggiungere il centro amministrativo, i quartieri residenziali, l'area industriale di foce Sarno e l'area portuale);
- A sud, dalla Riviera Caracciolo (asse stradale di congiunzione tra Viale Marconi e l'area portuale compreso terme, stabilimenti balneari e villa comunale);
- Ad est, da Via Mulini Idraulici, Rampa dei Mugnai, Largo Ferriera e Via Castello;
- Ad ovest, parallelamente al trincerone ferroviario da Via Porto e Piazzetta Porto.

Riqualificazione urbanistica. [...]

Riqualificazione edilizia. Intesa come recupero complessivo del patrimonio edilizio, della vivibilità e dell'immagine di quelle parti di città che direttamente o indirettamente saranno interessate dal progetto.

Edifici

Gli edifici che si affacciano sulla Piazza considerati tra quelli maggiormente significativi sono:

- Palazzo Criscuolo. [...]
- Cinema-Teatro Moderno. Il teatro Moderno, ubicato in piazza G. Nicotera e confinante con Palazzo Criscuolo (sede Comunale), fu costruito verso il 1910 sui depositi della famiglia Gargano e, grazie alla sua realizzazione, Torre Annunziata fu uno dei pochi comuni in Campania ad avere un cinematografo. L'edificio si sviluppa su più livelli ed è suddiviso in tre parti autonomamente funzionanti:
 - Cinema-Teatro MODERNO, con accesso da piazza Nicotera, a cui si accede da due ampie scale; la prima immette direttamente nella hall del locale cinematografico, la seconda conduce ad un'ampia terrazza su cui si aprono numerosi accessi di servizio e di emergenza per il

pubblico e che rappresentò per anni, e in particolare nel periodo fascista, la pubblica tribuna per parlare al popolo torrese.

- Cinema ARISTON, con accesso da piazza Nicotera e da Rampa Internazionale, fu ristrutturato agli inizi degli anni settanta ed ha rappresentato, fino alla sua chiusura, un confortevole punto d'incontro per qualificate rassegne cinematografiche. Dell'intero complesso, la parte riguardante la sala, i servizi, il bar e la scala d'accesso all'uscita d'emergenza sono situati al di sotto del livello stradale.

- Locali Commerciali, con accesso da piazza Nicotera e da via Porto, tra cui un locale di circa 30 mq., sottostante la terrazza, attualmente utilizzato come salone da barbiere.

L'impianto di base è in muratura portante di pietrame con struttura ad archi e volte, ad eccezione di piccole parti realizzate in calcestruzzo armato risalenti al periodo dell'ultimo intervento di ristrutturazione (1971).

La parte di edificio fuori terra è anch'essa in muratura portante con l'inserimento di una struttura in calcestruzzo armato autonoma formata da pilastri, travi e solaio per la configurazione del loggione (galleria del Cinema Moderno). La copertura del cinema - teatro è realizzata con capriate in legno ricoperte da lamiere ondulate.

Progetto.

L'obiettivo del progetto è quello del ripristino funzionale generale della piazza e zona limitrofa cercando il più possibile la sua apertura verso il mare e verso la stazione marittima, oggi affidato esclusivamente ad un sottopassaggio (Rampe Internazionale), facilitandone la fruizione comune. Si dovrà ipotizzare un corretto sistema di traffico all'interno dell'ambito d'intervento tenendo conto delle esigenze di parcheggio anche attraverso la realizzazione di una "sottopiazza". Si dovrà raggiungere più agevolmente l'area portuale e le banchine di attracco dei mezzi di collegamento marittimo (vie del mare) che nei programmi della Regione Campania, già avviati in via sperimentale, dovrebbe far aumentare sensibilmente i visitatori ad Oplonti. Alcuni collegamenti esclusivamente pedonali dovranno essere recuperati, sia sotto l'aspetto strutturale che dal punto di vista igienico ed ambientale, per assumere un ruolo particolarmente importante nel piano complessivo della mobilità dell'ambito definito.

Oltre alla Rampa Internazionale, che parte dalla Piazza, la quale dovrà essere integrata nel ridisegno generale della stessa, non precludendo la sua eliminazione, sono da recuperare le altre rampe nei dintorni.

Si dovrà tener conto da un lato della normativa riguardante le sistemazioni urbane di piccola scala, i marciapiedi, i piccoli spazi verdi, i chioschi e tutte le strutture che contribuiscono a definire l'immagine urbana e dall'altro le unità edilizie private, le vetrine, le insegne, le pavimentazioni degli spazi esterni di pertinenza, la cartellonistica pubblicitaria. Il progetto potrà prevedere la demolizione parziale o totale del cinema - teatro Moderno:

- demolizione parziale e restauro: prevedendo la demolizione di tutte le superfetazioni o corpi di fabbrica che negli anni hanno alterato l'aspetto originario dell'edificio (zona prospiciente v. Porto), il fabbricato dovrà essere oggetto di restauro strutturale e funzionale, nonché dell'adeguamento normativo degli impianti, e il suo riuso sarà finalizzato ad attività ricreative, di spettacolo e/o ad uffici pubblici.
- demolizione totale: prevedendo la demolizione totale del fabbricato, si dovranno riqualificare le strutture prospicienti e lo spazio, così ottenuto, dovrà far parte integrante del ridisegno della piazza.



Fig.1. Prospetto sulla piazza (foto 2011)

UBICAZIONE: Torre Annunziata, corso Vittorio Emanuele III

PROPRIETÀ: proprietà privata

DESTINAZIONE D'USO ATTUALE: -

EPOCA DI COSTRUZIONE: inaugurato alla fine degli anni Quaranta

AUTORE DEL PROGETTO: ignoto

TIPOLOGIA DELLA PIANTA: pianta rettangolare

AMBIENTI ANNESSI: negozi

PERIODO D'ATTIVITÀ: fino agli anni Ottanta - CHIUSO

DENOMINAZIONI ACQUISITE NEL TEMPO: -

VINCOLI: -

EVOLUZIONE STORICA

Il cine-teatro Metropolitan è stato costruito sui ruderi del Molino Corsea distrutto dai tedeschi nel 1943 e tuttora visibili sul alto destro e sul fronte a mare dell'isolato.

ARCHITETTURA

Costruito a pochi passi dal teatro Moderno, il cine-teatro Metropolitan si impone per le sue dimensioni: è uno spazio che può ospitare fino a duemila persone rispondendo alla logica del teatro di massa.

SALA

(sopralluogo non possibile: ingressi murati)

TORRE SCENICA

(sopralluogo non possibile)

AMBIENTI ANNESSI

Appaiono presenti delle attività commerciali al piano terra dell'immobile.

STATO DI CONSERVAZIONE

L'edificio versa in forte stato di degrado almeno dal punto di vista delle superfici.

INTERVENTI EFFETTUATI NEGLI ULTIMI TRENT'ANNI

/

ICONOGRAFIA STORICA – fotografie, stampe, dipinti



Fig. 2. Cartolina risalente agli anni Sessanta.

DOCUMENTAZIONE dello STATO ATTUALE

IMMAGINI

Fig. 3. Prospetto principale. I tre ingressi sulla gradonata sono stati muarti; si noti, inoltre, lo stato di degrado delle superfici (foto 2011)



FONTI BIBLIOGRAFICHE

FONTI ARCHIVISTICHE

DATA DELLA COMPILAZIONE: maggio 2011



Fig.1. Vista della sala. (foto 2010)

UBICAZIONE: Torre del Greco, via Beato Vincenzo Romano

PROPRIETÀ: eredi Mazza

DESTINAZIONE D'USO ATTUALE: -

EPOCA DI COSTRUZIONE: inaugurato nel 1937

AUTORE DEL PROGETTO: /

TIPOLOGIA DELLA PIANTA: pianta a campana

AMBIENTI ANNESSI: -

PERIODO D'ATTIVITÀ: 1937-1972 / CHIUSO

DENOMINAZIONI ACQUISITE NEL TEMPO: teatro Iris

VINCOLI: /

EVOLUZIONE STORICA

Il cinema-teatro Iris nasce come teatro nel 1937 commissionato dalla famiglia Mazza; tuttavia pochi anni dopo l'inizio della sua attività subisce forti manomissioni che lo vedono trasformare in cinema: il palcoscenico è totalmente demolito per lasciare il posto

al pannello per le proiezioni cinematografiche, i cui segni sono tutt'ora visibili. Nel 1972 chiude i battenti per questioni di gestione.

ARCHITETTURA

SALA

La sala, dalla struttura in cemento armato e dall'impianto planimetrico a campana, rappresenta un esempio di impianto teatrale alla Wagner, con spettatori disposti in platea e in galleria; è provvisto di rivestimento con materiale fonoassorbente per le pareti (probabilmente risalente agli anni Sessanta), e di un tetto apribile in pessime condizioni che espone la sala alle intemperie con conseguenti danni. Sono ancora presenti delle sedute in legno.

TORRE SCENICA

(sopralluogo non possibile, in quanto gli ingressi sono murati)

AMBIENTI ANNESSI

/

STATO DI CONSERVAZIONE

Il teatro risulta in pessimo stato di conservazione: precarie sono le condizioni statiche sia del tetto che del piano della galleria (sono visibili le armature in ferro) per cui sono stati apposti dei puntelli provvisori.

Per il suo stato di abbandono diviene ricovero di animali, con conseguente peggioramento del suo stato di degrado.

Gli arredi sono del tutto inutilizzabili. Inoltre, al fine di evitare atti vandalici, gli ingressi diretti dalla strada sono stati murati e l'accesso è possibile da un ingresso secondario presente all'interno del cortile dell'attiguo palazzo.

INTERVENTI EFFETTUATI NEGLI ULTIMI TRENT'ANNI

L'ultimo intervento di restauro risale agli inizi del 2000 *(da verificare)*.

ICONOGRAFIA STORICA – fotografie, stampe, dipinti

/



Fig.2. Ingresso (attualmente murato) su via V. Romano. L'ingresso è ora possibile tramite un vano di servizio comunicante con il cortile del palazzo adiacente. (foto2010)



Fig.3. Prospetto su via V. Romano; si notino gli ingressi corrispondenti alle tre uscite di sicurezza della platea.. (foto 2010)



Fig.4. Ingresso murato visto dall'interno. (foto 2010)

Fig.5. Vista della sala verso il quadro di proiezione. (foto)



Fig.6. Copertura apribile utilizzata per il ricambio dell'aria: è evidente lo stato di degrado. (foto 2010)

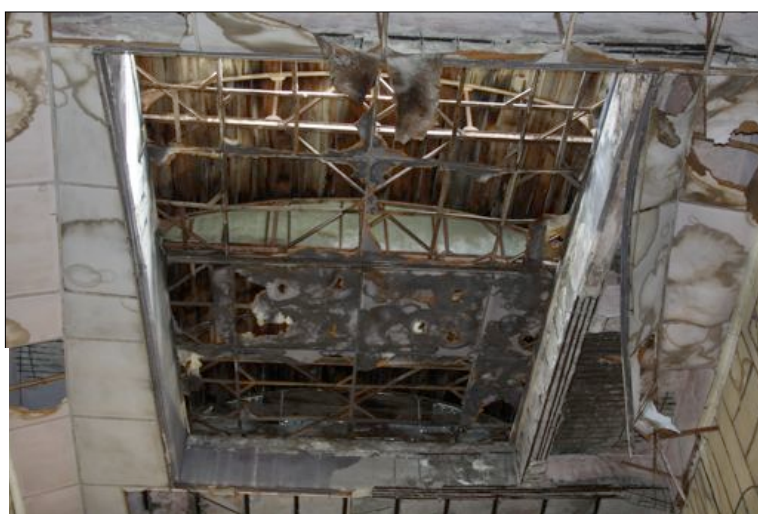


Fig.7. In seguito alla trasformazione in cinema è stato demolito il palcoscenico per cui ancora oggi è visibile lo spazio che occupava. (foto 2010)



Fig.8. Vista della sala: si noti lo stato dei degrado e di abbandono. (foto 2010)

ICONOGRAFIA STORICA – fotografie, stampe, dipinti

/

FONTI ARCHIVISTICHE

/

SITOGRAFIA

www.spettacolodalvivo.beniculturali.it: M. N. Trivisano, *Ricognizione delle sale teatrali in Italia. La dotazione e la distribuzione territoriale. La situazione delle infrastrutture teatrali nell'Italia Meridionale ed Insulare*, Roma 2001, p.57.

2.3 Riflessioni sul patrimonio architettonico teatrale scomparso nelle province campane

Dal confronto tra le architetture oggi esistenti sul territorio campano e quelle di cui si trova testimonianza nelle fonti bibliografiche, archivistiche o nella memoria storica, ne deriva una situazione preoccupante che testimonia della scomparsa di sessantacinque teatri, in un periodo compreso tra la fine del XX secolo e l'attualità. Tale perdita sottolinea ancor più la vulnerabilità della specifica tipologia architettonica ed, allo stesso tempo, avvalora ancor più gli edifici ancora esistenti. Di molti di essi vi è traccia solo negli inventari compilati a cura del Ministero dell'Interno del 1868 lasciando presagire che hanno avuto vita breve, non essendo presenti né in quello immediatamente precedente (1865) né in quelli realizzati nei primi decenni del Novecento.

La fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento¹ segnano il destino di molti edifici, dando il via al periodo di massima disgregazione del sistema dei teatri storici, con la perdita di numerosi componenti; l'ultima demolizione, tuttavia, risale agli anni Ottanta, relativa all'abbattimento per ricostruzione del teatro Comunale di Ariano Irpino (Avellino), un teatro all'italiana progettato da Antonio e Nicola Pastore. La provincia di Avellino, in effetti, è il territorio che ha subito le più gravi perdite, non avendo più alcuna testimonianza di architettura teatrale storica nonostante fosse fiorente: di dodici teatri non vi è più testimonianza.

La scomparsa di un teatro è da leggere sia nel suo essere componente di un sistema diffuso, sia nella specifica valenza che la costruzione in questione ha per la società da cui è fruita e di cui diviene parte integrante. Il sistema teatrale presente fino all'inizio del Novecento sul territorio regionale campano garantiva la diffusione della cultura teatrale nell'entroterra secondo una rete capillare, un territorio che ora, invece, resta quasi del tutto privo di luoghi storici di spettacolo. La presenza del teatro incentivava l'attività teatrale stessa e delle locali compagnie teatrali che, ancor oggi, in alcune comunità continuano la loro attività: un esempio è dato dalla piccola comunità di Lapio, in provincia di Avellino, dove, sebbene, del teatro realizzato all'interno di un vecchio mulino non ne restano che poche tracce, lo stesso è divenuto sede di un'attività lavorativa. Ancora, la presenza di un teatro consentiva in maniera abbastanza equa di poter fruire di un diretto apporto culturale che l'arte teatrale può fornire, inteso come momento d'educazione. Lo spettacolo, inoltre era l'unica fonte di svago e di divertimento; soprattutto nelle zone interne, questo non era un momento dedicato alle classi sociali agiate ma aveva mantenuto il suo originario carattere di 'spettacolo per tutti' di greca memoria. L'esigenza sociale, tuttavia, riconosciuta in tali spazi ha portato, negli ultimi quindici anni alla nascita di un fenomeno che vede l'adattamento di edifici, seppur nati con funzioni differenti e non compatibili con le esigenze dello spettacolo,

¹ E' importante ricordare che in questo arco di tempo si susseguono numerose leggi sulla sicurezza in seguito agli incendi che avevano causato morti e che hanno indotto alla chiusura di molti edifici teatrali.

divenire 'teatri' anche solo per un evento: lo spettacolo si svolge in qualunque luogo abbia una modesta capienza su palcoscenici improvvisati.

In relazione al rapporto tra il teatro e la società è da considerare che esso è il luogo laico di riunione per eccellenza, per cui, soprattutto nei piccoli centri, l'edificio ha accompagnato la storia locale nei vari eventi politici o in quelli che ne hanno segnato la società stessa. Da questo punto di vista, il teatro ha il gravoso peso di essere portatore di una memoria storica collettiva che accomuna le genti, sottolineando il ruolo sociale dell'architettura: la perdita di un teatro è, quindi, equiparabile alla perdita di un monumento nel duplice ruolo di documento di se stesso e, soprattutto, di testimonianza di eventi che hanno scandito e segnato la storia di una comunità.

La storia dell'architettura ha di certo perso degli esempi che hanno potuto contribuire alla storiografia relativa all'evoluzione dell'architettura del teatro: si pensi al settecentesco teatro Gaetani d'Aragona di Piedimonte Matese (Caserta), o al teatro del Genio di Cerreto Sannita (Benevento) coevo al primo - appartenenti ai duchi di Maddaloni - entrambi con struttura completamente lignea, smontati e destinati al mercato dell'antiquariato l'uno e alla 'distruzione per l'uso' l'altro. Si pensi, ancora, alle varianti proposte per i teatri all'italiana, o alle sole componenti degli apparati scenotecnici, nelle loro qualità tecniche e artistiche.

Come già detto il contesto avellinese era provvisto di ben dodici edifici che hanno tenuto in vita il teatro, spesso affiancandosi nell'attività, dall'inizio dell'Ottocento fino agli anni Ottanta del XX secolo. Il patrimonio si caratterizzava di tutte le tipologie architettoniche che hanno segnato la storia dell'architettura del teatro - chiesa-teatro, impianto all'italiana, ad U, sala teatrale - per cui si riconoscono altrettanti eventi che hanno segnato il destino degli stessi quali incendi, demolizioni, trasformazioni per cambio di destinazione d'uso.

Se la provincia di Avellino è oggi priva di architetture teatrali storiche, il beneventano conserva solo due esempi nel capoluogo, testimonianze di un sistema non molto fiorente in confronto alle restanti province e delle quali non si hanno molte notizie, ad esclusione del summenzionato teatro del Genio; ciò a differenza del casertano che, invece, ha conservato la qualità di 'rete' del suo sistema teatrale.

Una comune riflessione accomuna il territorio del salernitano e del napoletano dove si è perso l'80% del patrimonio dell'Ottocento ottenendo un diradamento della rete teatrale. La carenza delle documentazioni e la difficoltà del reperimento delle stesse, non ha consentito una completa ricognizione del patrimonio scomparso in tali territori, lasciando più 'questione aperta'; tuttavia, in relazione a ciò che è stato possibile reperire, emerge che si trattava di un patrimonio costituito in massima parte da teatri con impianto all'italiana dalla capienza massima di duecento posti, demoliti perché affiancati da altre costruzioni che offrivano prestazioni o spettacoli migliori, o perché non rispondenti alle normative in materia di sicurezza contro gli incendi, o perché distrutti dagli incendi stessi.

In riferimento alla provincia di Napoli è da sottolineare l'inesistenza di fonti bibliografiche: lo stesso Croce, nel suo studio², benché limitato al XVIII secolo, argomenta solo di un progetto per la costruzione di un teatro a Pozzuoli che, tuttavia, non sarà mai realizzato

Dall'analisi dello stato dell'arte nei vari periodi storici e del destino delle architetture emerge che, sebbene le perdite maggiori si siano avute, come già detto, tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, è necessario riflettere sui valori in esse riconosciute: il teatro era inteso come una costruzione contemporanea, estremamente vulnerabile per i frequenti incendi (a tal proposito è significativa la riflessione di F. Milizia che afferma che la vita massima di un teatro arriva a cinquant'anni³), per cui la perdita era intesa come un evento 'naturale'. Appaiono, invece, maggiormente significativi gli interventi che hanno condotto alla perdita di esempi nell'ultimo secolo, quando, nonostante la distanza temporale necessaria affinché si potesse avere una coscienza dei valori che un'architettura possa rappresentare, con estrema superficialità sono stati eliminati 'monumenti', tali sia per le loro qualità architettoniche che per i significati intrinseci di cui sono veicoli. Per eliminazione, si intende, comunque, sia l'eliminazione fisica che trasformazioni talmente forti da negarne il riconoscimento, nella considerazione che trasformazioni inadeguate equivalgano ad eliminare nella memoria storica la percezione dell'architettura.

² F. Milizia, *Principi di architettura civile*, Remondini, Bassano, 1785, tomo II, p. 261.

³ B. Croce, *I teatri di Napoli*, sec. XVI-XIX, A. Berisio Editore, Napoli 1968, p. 709.

TEATRI IN CAMPANIA TRA XVIII E X SECOLO	
ARCHITETTURE TEATRALI SCOMPARSE	
Provincia di Avellino	
N. Inventario	
• TEATRO FERDINANDO, Avellino*	1
• TEATRO GIORDANO, Avellino*	2
• TEATRO NUOVO, Avellino*	3
• TEATRO POLITEAMA NAZIONALE, Avellino	4
• TEATRO SOCIALE FILODRAMMATICO, Altavilla Irpina *	5
• TEATRO SAN GIOVANNI EVANGELISTA, Ariano Irpino*	6
• TEATRO GAMBACORTA, Ariano Irpino	7
• TEATRO MUNICIPALE, Ariano Irpino*	8
• TEATRO IANNINO, Lapio*	9
• TEATRO MUNICIPALE, Greci	10
• TEATRO MUNICIPALE, Mirabella Eclano*	11
• TEATRO MUNICIPALE, Solofra	12
Provincia di Benevento	
N. Inventario	
• TEATRO COMUNALE, Baselice*	13
• TEATRO COMUNALE, Castelfranco in Miscano	14
• TEATRO COMUNALE, Cerreto Sannita*	15
• TEATRO, Faicchio	15
• TEATRO, San Bartolomeo in Galdo	17
Provincia di Caserta	
N. Inventario	
• TEATRO ESEDRA, Caserta	18
• TEATRO POLITEAMA, Caserta	19
• TEATRO NUOVO, Aversa*	20
• TEATRO COMUNALE, Capua	21
• TEATRO, Carinola	22
• TEATRO BOSCHI, Santa Maria Capua Vetere*	23
• TEATRO NAZIONALE, Sessa Aurunca*	24
• TEATRO GAETANI D'ARAGONA, Piedimonte Matese*	25
• TEATRO COMUNALE, Teano	26
Provincia di Salerno	
N. Inventario	
• TEATRO DEL PEZZO, Salerno	27
• TEATRO DI SANT'AGOSTINO, Salerno*	28
• TEATRO DI SAN MATTEO (già San Gioacchino), Salerno*	29
• TEATRO LA FLORA, Salerno*	30
• TEATRO NUOVO LA FLORA, Salerno	31
• TEATRO LUCIANI, Salerno*	32
• TEATRO, Acquara	33
• TEATRO DEL POPOLO, Buccino*	34
• TEATRO COMUNALE, Campagna*	35

• TEATRO COMUNALE, Cava de' Tirreni*	36
• TEATRO VERDI, Cava de' Tirreni*	37
• TEATRO GARIBALDI, Contursi Terme	38
• TEATRO SAN FRANCESCO, Eboli*	39
• TEATRO MORRONE, Eboli	40
• TEATRO VITT. EMANUELE, Eboli	41
• TEATRO, Eboli*	42
• TEATRO, Eboli*	43
• TEATRO, Eboli*	44
• TEATRO V. MONTI, Nocera Inferiore	45
• TEATRO ROMA, Nocera Inferiore	46
• TEATRO, Sala Consilina	47
• TEATRO, Teggiano	48
Provincia di Napoli	
N. Inventario	
• TEATRO COMUNALE, Acerra	49
• TEATRO, Barra	50
• TEATRO MUNICIPALE, Carbonara di Nola	51
• TEATRO SAVOIA, Castellammare di Stabia	52
• TEATRO TRIANON, Castellammare di Stabia	53
• TEATRO VERDI, Giugliano in Campania	54
• TEATRO COLOMBO, Marano di Napoli	55
• TEATRO, Marigliano	56
• TEATRO BELLAVISTA, Portici	57
• TEATRO LEOPOLDINA, Portici	58
• TEATRINO POLI, Portici	59
• TEATRO SACCHINI, Pozzuoli	60
• TEATRO ELISEUM, Pozzuoli	61
• TEATRO MATACENA, Pozzuoli	62
• TEATRO MANZONI, S. Giuseppe V.	63
• TEATRO UMBERTO I, Torre Annunziata	64
• TEATRO VARIETA', Torre Annunziata	65
• TEATRO GARIBALDI, Torre del Greco	66

* vedi scheda d'approfondimento a seguire.



Fig.1. Teatro comunale di Avellino.
(da G. Pionati – A. Forgione, *Avellino. Memorie e immagini*, ed.F.lli Palombi, Roma 1989, p. 20).

UBICAZIONE: Avellino, piazza Libertà

PROPRIETÀ: pubblica

EPOCA DI COSTRUZIONE: inaugurato nel 1816

AUTORE DEL PROGETTO: Domeni Chelli

TIPOLOGIA DELLA PIANTA: pianta a ferro di cavallo

PERIODO D'ATTIVITÀ: 1816- 1915 (circa)/ **DEMOLITO**

DESCRIZIONE ED EVOLUZIONE STORICA

Domenico Chelli, scenografo del teatro di San Carlo, progetta per la città di Avellino un teatro all'italiana su impianto a forma di lira, il legno con interni rivestiti in cartapesta; tuttavia, il teatro che sarà inaugurato nel 1816 dopo un cantiere di sei anni, e nonostante le previsioni progettuali, è realizzato su impianto a ferro di cavallo, con un ordine di palchi in più.

Nelle elenco dei teatri italiani del 1868 è annoverato tra quelli di III categoria con una capienza di cinquecento posti.

Il teatro era stato realizzato sull'area di sedime della chiesa di San Giovanni di Dio; nel 1852 fu imposta la chiusura dal vescovo per la presenza nel parterre della chiesa di resti umani. La chiusura si protrasse per sei anni, quando un terremoto rese urgenti lavori di restauro che hanno previsto il consolidamento delle coperture e la sostituzione del pavimento della piccionaia, oltre al rifacimento del graticciato.

Durante il primo conflitto mondiale il teatro fu requisito: quando fu restituito al comune di Avellino era in condizioni molto precarie tant'è che nel 1919 crollò il tetto sul palcoscenico e sulla platea.

Un avviso del Regio Commissario del Comune del 1923 pose all'asta l'edificio del Teatro chiudendo definitivamente il suo sipario. Acquistato da privati, fu demolito qualche anno dopo per lasciar posto al futuro palazzo Sarchiola.

DOCUMENTI E IMMAGINI

Fig.2. Teatro comunale di Avellino, visibile sullo sfondo a sinistra. (da G. Pionati -A. Forgiione, *Avellino. Memorie e immagini*, ed. F.lli Palombi, Roma 1989).



Fig.3 . Manifesto del comune di Avellino per la comunicazione della messa all'asta del Teatro.
(da A. Massaro, *Dal palazzo municipale di Avellino*, Avellino 1981)

FONTI BIBLIOGRAFICHE

- E. Rosmini, *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri*, Milano 1893, p.580.
A. Massaro, *Il teatro e la banda musicale di Avellino*, in «VICUM», n. 3, 1989, pp.71-76.
G. Pionati–A. Forgione, *Avellino. Memorie e immagini*, ed. F.lli Palombi , Roma 1989.
A. Massaro, *Dal palazzo municipale di Avellino*, Avellino, 1981, p.66.
P.L. Ciapparelli, *Due secoli di teatri in Campania (1694-1896). Teorie, progetti e realizzazioni*, ed. Electa, Napoli 1999, pp.197.
C. Biondi, *Un teatro di provincia. Vita, morte e miracoli del Comunale di Avellino*, ed. Elio Sellino, Pratola Serra (AV), 2002.

FONTI ARCHIVISTICHE

/



Fig.1. Immagine della sala in seguito alla trasformazione in cinema.

UBICAZIONE: .

PROPRIETÀ: privata

EPOCA DI COSTRUZIONE: inaugurato nel 1911

AUTORE DEL PROGETTO: ignoto

TIPOLOGIA DELLA PIANTA: pianta rettangolare

PERIODO D'ATTIVITÀ: 1911- 1970 (circa)/ **NUOVA DEST. D'USO**

DESTINAZIONE D'USO ATTUALE: galleria commerciale

DESCRIZIONE ED EVOLUZIONE STORICA

Commissionato dalla famiglia Giordano, è inaugurato nel 1911; il teatro, dall'impianto ad U, con galleria e platea, è realizzato con struttura portante in cemento armato. Dal 1928 al 1937 rimane chiuso per lavori di ristrutturazione che non alterano l'impianto dello stesso. Il sopravvento del cinema indusse la famiglia Giordano a trasformare il loro teatro in cine-teatro a partire dal 1952 e fino alla sua chiusura negli anni '70. Il terremoto del 1980 colpisce Avellino: il palazzo che ospita il teatro non è gravemente danneggiato, tuttavia il cine-teatro è smantellato e nei suoi ambienti ha trovato spazio una galleria commerciale.

IMMAGINI E DOCUMENTI



Fig.2. Immagine che ritrae il palazzo in cui si trovava il teatro risalente agli anni Cinquanta (foto 2011)



Fig.3. L'attuale prospetto del palazzo Giordano. (foto 2009).

Fig.4. Interno della sala vista dalla galleria in un'immagine che ritrae il teatro in seguito ai lavori di ristrutturazione degli anni '50. (archivio privato famiglia Giordano).



Fig.5. Vista della galleria dopo i lavori degli anni '50 (archivio privato famiglia Giordano).





Fig.6. Platea dopo i lavori di trasformazione in cinema (Archivio privato Giordano).



Fig.7. Ingresso, biglietteria (Archivio privato Giordano)



Fig.8-9. Galleria commerciale realizzata all'interno della platea e galleria del Teatro Giordano (foto 2009).

FONTI BIBLIOGRAFICHE

C. Biondi, *Un teatro di provincia. Vita, morte e miracoli del Comunale di Avellino*, ed. Elio Sellino, Pratola Serra (AV) 2002, pp.159-168.

FONTI ARCHIVISTICHE

/



Fig.1. Teatro Nuovo di Avellino.
(da G. Pionati – A. Forgione, *Avellino. Memorie e immagini*, ed.F.lli Palombi , Roma 1989)

UBICAZIONE: Avellino, largo castello

PROPRIETÀ: privata

EPOCA DI COSTRUZIONE: -

AUTORE DEL PROGETTO: ignoto

TIPOLOGIA DELLA PIANTA: -

PERIODO D'ATTIVITÀ: 1911- 1920 (circa)/ **DISTRUTTO DA UN INCENDIO**

DESCRIZIONE ED EVOLUZIONE STORICA

Il teatro, appartenente alla famiglia Marzullo. Era un teatro completamente in legno con platea e due ordini di palchi per un totale di circa novanta posti. Solo sette anni dopo la sua inaugurazione un incendio lo ridusse in cenere

FONTI BIBLIOGRAFICHE

G. Pionati – A. Forgione, *Avellino. Memorie e immagini*, ed.F.lli Palombi , Roma 1989

FONTI ARCHIVISTICHE

/

UBICAZIONE: Altavilla Irpina, palazzo baronale

PROPRIETÀ: privata

EPOCA DI COSTRUZIONE: 1894

AUTORE DEL PROGETTO: -

TIPOLOGIA DELLA PIANTA: -

PERIODO D'ATTIVITA': -

DESCRIZIONE ED EVOLUZIONE STORICA

I censimenti del 1907 dichiarano la presenza ad Altavilla Irpina del teatro gestito dalla filodrammatica, nata nel 1894, anno in cui la sala più vasta del palazzo baronale fu “trasformata in piccola ma grazioso teatrino”, chiamato “SOCIALE FILODRAMMATICO”. Dopo il 1907 non si hanno più notizie circa la presenza di un teatro nella cittadina irpina; attualmente il palazzo baronale è in restauro per cui non è stato possibile verificare lo stato della sala adibita a teatro.

FONTI BIBLIOGRAFICHE

L. G. Broglio, *I teatri in Italia e le principali piazze teatrali estere*, Società Ed. Teatrale, Milano 1907.

M. Severini, *Altavilla Irpina, Monografia storica*, Avellino 1907, p.174, 222-223.

FONTI ARCHIVISTICHE

/

UBICAZIONE: Ariano Irpino

PROPRIETÀ: pubblica

EPOCA DI COSTRUZIONE: primi decenni del XIX secolo

AUTORE DEL PROGETTO: -

TIPOLOGIA DELLA PIANTA: pianta rettangolare

PERIODO D'ATTIVITÀ: fino al 1902 (ipotesi)

DESCRIZIONE ED EVOLUZIONE STORICA

E' certo che in questa città esiste un Teatro di proprietà del Comune, ma da quanto tempo trovansi sorto e formato, se ne perde la notizia nella memoria del tempo: è un fatto permanente [...]": è la risposta del sindaco di Ariano alla richiesta del sottintendente di Ariano che nel 1858 " di approfondire e dirmi quando fu costruito in teatro in parola".

Il teatro fu costruito sull'area di sedime della chiesa benedettina di San Giovanni Evangelista, rimasta abbandonata dopo la soppressione del monastero benedettino di cui faceva parte nel 1807; si può affermare, dunque, che l'edificazione del teatro risale ai primi decenni del XIX secolo.

Secondo la "Statistica dei teatri e delle sale destinate a pubblici spettacoli" del 1892 si legge che il teatro, ascritto tra quelli di III ordine, aveva una capienza massima di 150 posti di cui 71 in platea ed il restante nei 9 palchi.

Fin al novembre 1902 il teatro ospita diverse compagnie come testimoniato dalle diverse richieste di utilizzo dello stesso; dopo tale data, sembra non esserci più testimonianza di attività alcuna; nel 1907 in una dichiarazione del Sindaco si legge che "in questa città non ci sono locali addetti per teatro". Il teatro è stato inglobato all'interno dell'attuale palazzo D'Alessandro, tuttavia, dell'impianto della sala non vi sono tracce, mentre è ancora visibile l'impianto dell'abside.

FONTI BIBLIOGRAFICHE

/

FONTI ARCHIVISTICHE

- Archivio del museo civico di Ariano Irpino

F.14, fasc.1, foglio 88, 104, 123;

F.14, fasc.2, foglio 187.

- Archivio di Stato di Avellino

F. Intendenza, b. 1127, f.4807.

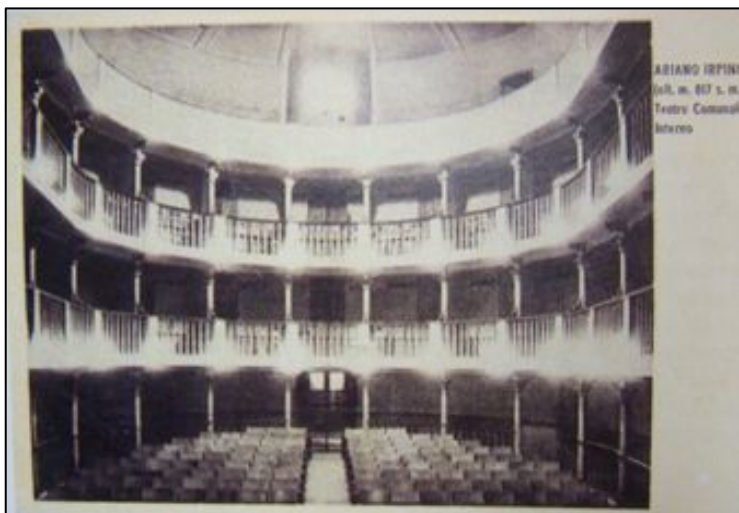


Fig.1. Ariano Irpino, Teatro Comunale. Sala del teatro (da A. GRASSO-T. TISO, *Un saluto da Ariano....*, cit.).



Fig.2. Ariano Irpino, Teatro Comunale. Sala del teatro (da A. Grasso - T. Tiso, *Un saluto da Ariano....*, cit.).

UBICAZIONE: Ariano Irpino, corso Umberto I

PROPRIETÀ: pubblica

EPOCA DI COSTRUZIONE: 1906-1926

AUTORE DEL PROGETTO: Antonio e Nicola Pastore

TIPOLOGIA DELLA PIANTA: pianta a ferro di cavallo

PERIODO D'ATTIVITÀ: fino al 1960 (data presunta)/ **DEMOLITO**

DESCRIZIONE ED EVOLUZIONE STORICA

Il progetto dei Pastore è del 1877 e prevedeva una sala a palchi su una pianta a ferro di cavallo, con ingresso, guardaroba, caffè e quattro camerini per gli attori. Tuttavia, il progetto è modificato e, all'atto di stipula del contratto di assicurazione contro gli incendi, risulta «costituito di un pianterreno, con vestibolo, sala d'aspetto, bouvette, biglietteria, sala del teatro, palcoscenico e n. 8 camerini [...] Al primo piano è sul prospetto un balcone per conferenze con accesso dalla sala dei palchi e dalla sala separata che accede al loggione con ingresso in via Mancini. Il teatro è costituito dalla sala per poltrone, da due file di palchi e dal loggione, oltre varie sale accessorie. Tutta la costruzione è in muratura ordinaria; la sala è formata con colonne di ghisa, volte e tramezzi per palchi in laterizi; i camerini sono pure in muratura; la volta sulla sala è in rete metallica e armatura di ferro sospesa con tiranti in ferro alle travi della copertura. Di legno non c'è che il pavimento a piano inclinato della sala, il piano del palcoscenico, l'armatura o manto di tavole della copertura (che è a tegole di argilla) i parapetti dei

palchi a balaustre, il parapetto e le panche fisse del loggione, nonché le bocche d'opera. L'illuminazione è elettrica. Non esiste laboratorio di decorazione e pittura degli scenari, né scale in legno, esclusa qualcuna di servizio», con progetto redatto dall'ing. Giuseppe Sepe del maggio 1909. L'appalto per l'assegnazione dei lavori è del 1906; l'anno successivo cominciano i lavori che proseguiranno a singhiozzo fino al 1926, anno in cui viene collaudato, a causa del susseguirsi di due imprese nei lavori e della guerra. In effetti lavori consistevano nell'adattamento di un edificio esistente, ridotto allo stato di rudere, in teatro, ove «nel cortile si è ricavata la sala e nell'orto il palcoscenico e nel fabbricato i locali di disimpegno. La sala è costituita da una platea con N.28 poltroncine e 36 poltrone in galleria al pianterreno e N.32 palchi disposti in due ordini di file ed un loggione, il palcoscenico con sette camerini [...]»

Nello stesso anno del collaudo realizzato dal Genio Civile è concesso in fitto per cinque anni. Nel contratto è posta una clausola secondo cui il teatro non può essere adibito a cinematografo se non nel periodo estivo, che, tuttavia, è abolita solo dopo un anno dall'entrata in vigore. Nel dopoguerra, il teatro verrà aperto solo in occasione di manifestazioni politiche, o su richiesta di compagnie teatrali. Nel 1952 è interessato da lavori di abbellimento e di restauro.

Il terremoto del 1962 causa danni alle coperture che, mai riparate, aggraveranno il danno che lo porterà agli inizi degli anni '80 alla completa demolizione per lasciare il posto ad un edificio polifunzionale in cui è presente un auditorium.

IMMAGINI E DISEGNI

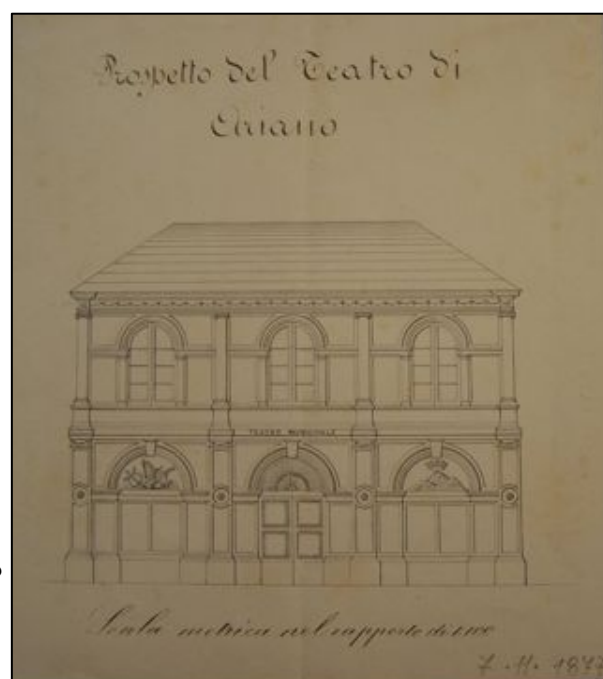


Fig.3. Teatro Comunale di Ariano Irpino Prospetto progettato da Nicola Pastore.
(Archivio del museo Civico di Ariano Irpino, f. 14)

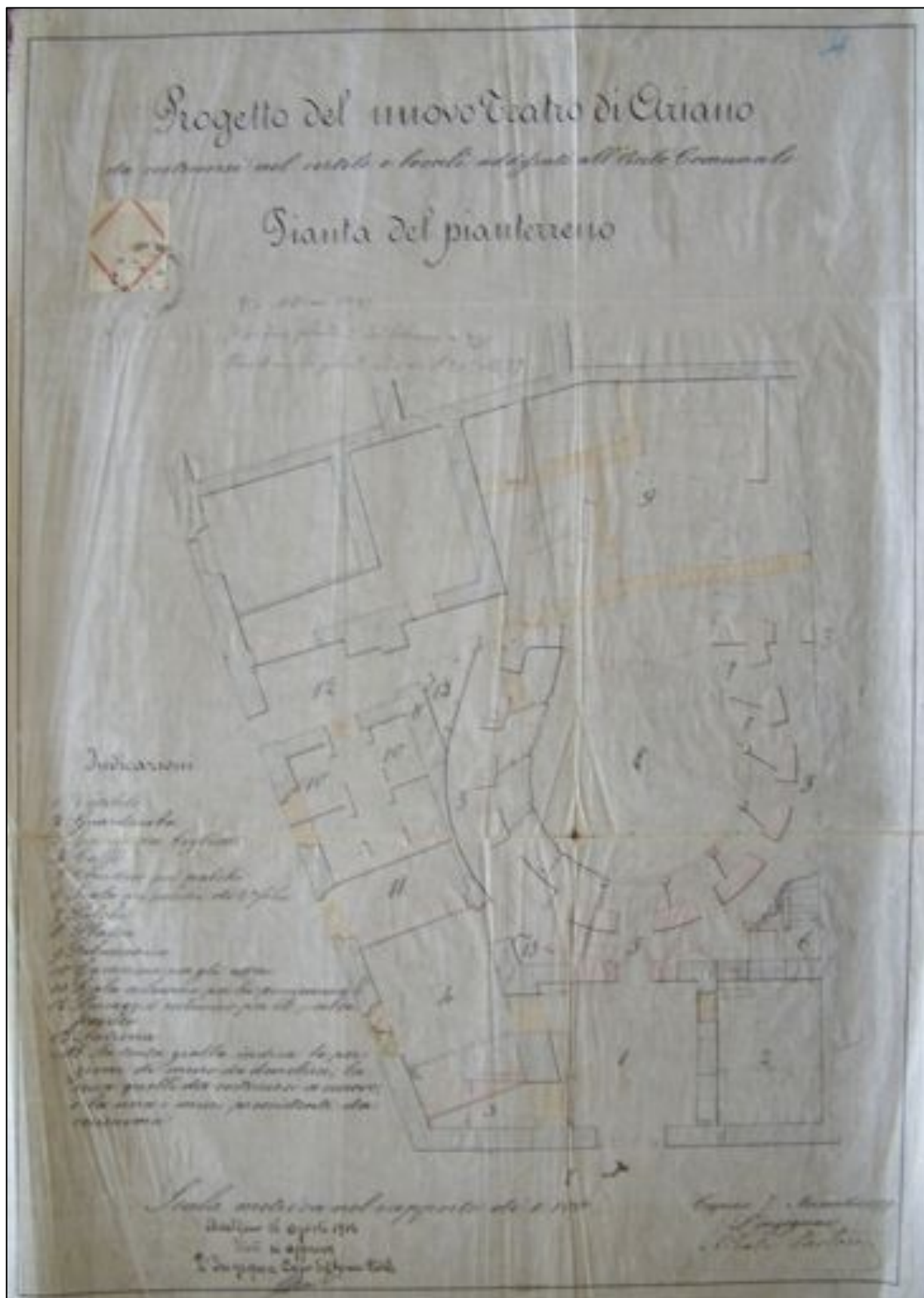


Fig.4. Teatro Comunale di Ariano Irpino, Pianta progettato da Nicola Pastore. (Archivio del museo Civico di Ariano Irpino, f. 14)

Fig.5. Manifesto del dicembre 1906 che pubblicizza l'appalto dei lavori per la costruzione del teatro (Archivio del museo Civico di Araino Irpino, f.14)

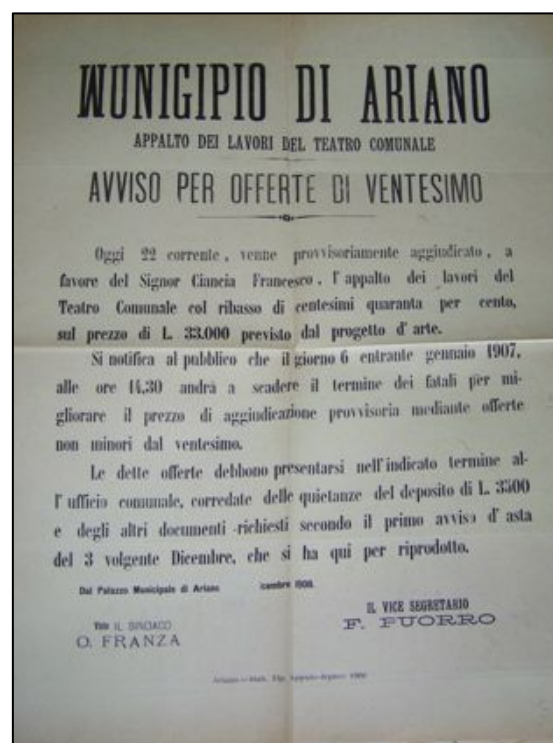


Fig.6. Ariano Irpino. Auditorium realizzato sull'area di sedime del teatro Comunale. (foto 2009)

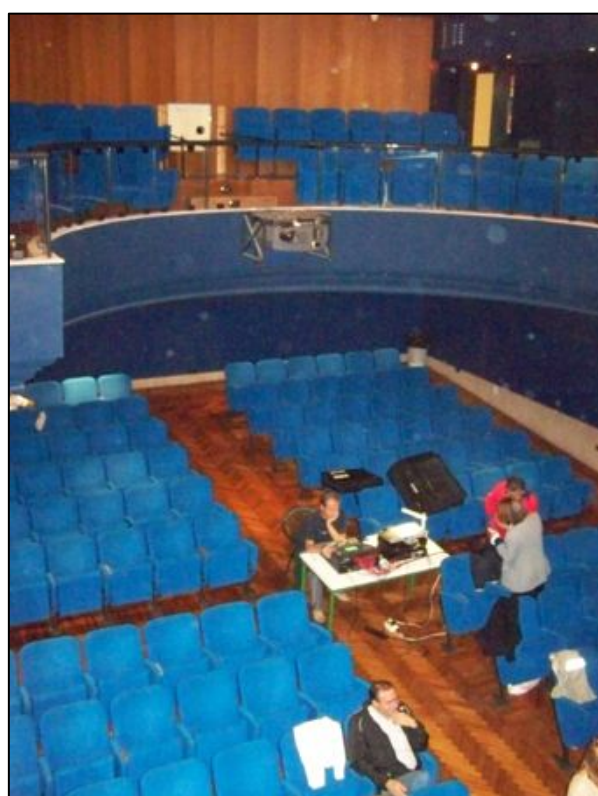


Fig.7. Ariano Irpino. Interno dell'auditorium. (foto 2009)

FONTI BIBLIOGRAFICHE

A. Grasso - T. Tiso, *Un saluto da Ariano. Viaggio attraverso la cartolina d'epoca*, Ariano Irpino 1991., p.88.

P.L. Ciapparelli, *Due secoli di teatri in Campania (1694-1896). Teorie, progetti e realizzazioni*, ed. Electa, Napoli 1999, pp.197-200.

L. Albanese, *Teatro S. Giovanni Evangelista*, in ARA JANI, n12, 1999, pp.41-42.

FONTI ARCHIVISTICHE

- Archivio del museo civico di Ariano Irpino

F.14, fasc.1, foglio 88, 104, 123;

F.14, fasc.2, foglio 187.

- Archivio Di Stato Di Avellino

F. Intendenza, b. 1127, f. 4807.

UBICAZIONE: Lapio

PROPRIETÀ: privata

EPOCA DI COSTRUZIONE: primi anni del Novecento

AUTORE DEL PROGETTO:

TIPOLOGIA DELLA PIANTA: pianta a ferro di cavallo

PERIODO D'ATTIVITÀ: - / **DEMOLITO**

DESCRIZIONE ED EVOLUZIONE STORICA

Il teatro, di proprietà privata è stato commissionato dalla famiglia Iannino, dedita all'attività teatrale (avevano una propria compagnia teatrale), ad un tecnico locale; chiuso da molti anni, è stato demolito in seguito al terremoto del 1980 che ha colpito l'Irpinia lasciando il posto ad un edificio per abitazioni.

Il regesto di Adami (1913) lo classifica come un teatro che «si apre di raro».

FONTI BIBLIOGRAFICHE

L. G. Broglio, *I teatri in Italia e le principali piazze teatrali estere*, Società Ed. Teatrale, Milano 1907.

G. Adami, *Il teatro italiano nel 1913*, Casa editrice Vallardi, Milano 1914.

UBICAZIONE: Mirabella Eclano

PROPRIETÀ: pubblica

EPOCA DI COSTRUZIONE: -

AUTORE DEL PROGETTO:

TIPOLOGIA DELLA PIANTA: pianta a ferro di cavallo

PERIODO D'ATTIVITÀ: - / **CAMBIO D'USO**

DESCRIZIONE ED EVOLUZIONE STORICA

Secondo le indicazioni fornite dal censimento del 1868, il teatro di Mirabella Eclano offriva novanta posti, per cui, presumibilmente, viste le dimensioni, da identificare con la 'sala teatrale' presente negli elenchi elaborati da Dalmas, Gabrinski Broglio e Adami dove è indicato come 'Teatro Eclano'. Negli anni Sessanta è stato adibito ad aula scolastica, mentre oggi è nuovamente utilizzata come sala teatrale.

Il regesto di Adami (1913) lo classifica come un teatro che «si apre di raro».

FONTI BIBLIOGRAFICHE

L. G. Broglio, *I teatri in Italia e le principali piazze teatrali estere*, Società Ed. Teatrale, Milano 1907.

C. Dalmas, *Guida pratica teatrale d'Italia*, Tipo-litografia Luigi Rossi, Villafranca 1907

G. Adami, *Il teatro italiano nel 1913*, Casa editrice Vallardi, Milano 1914.

FONTI ARCHIVISTICHE

Archivio Centrale dello Stato., F. Teatri e scuole di Ballo, B.13.



Fig.1 . L'edificio del teatro (s.d.) (da G. Marucci, *Baselice...*, cit.)

UBICAZIONE: Baselice

PROPRIETÀ: privata

EPOCA DI COSTRUZIONE: prima metà del XIX secolo

AUTORE DEL PROGETTO: -

TIPOLOGIA DELLA PIANTA: pianta a ferro di cavallo con due ordini di palchi

PERIODO D'ATTIVITÀ: - / **DEMOLITO** (1980 circa)

DESCRIZIONE ED EVOLUZIONE STORICA

Dal documento inviato dal Prefetto di Benevento al Ministero dell'Interno nel 1869 circa i teatri della provincia, si legge che il teatro di Baselice, appartenente a Domenico Petruccelli, è stato «riattato nel 1860»; si componeva di sala rettangolare con due ordini di palchi, ciascuno con sei palchetti, con una capienza di un centinaio di persone. Luogo per spettacoli di prosa, al momento del censimento risulta «sempre chiuso». E' stato demolito negli anni Ottanta del Novecento.

FONTI BIBLIOGRAFICHE

L. G. Broglio, *I teatri in Italia e le principali piazze teatrali estere*, Società Ed. Teatrale, Milano 1907.

C. Dalmas, *Guida pratica teatrale d'Italia*, Tipo-litografia Luigi Rossi, Villafranca 1907

G. Adami, *Il teatro italiano nel 1913*, Casa editrice Vallardi, Milano 1914.

G. Marucci (a cura di), *Baselice storia e costume*, Caserta 1982, catalogo della mostra, s.p.

FONTI ARCHIVISTICHE

Archivio Centrale dello Stato., F. Teatri e scuole di Ballo, B.13



Fig.1. Teatro del genio in una foto dei primi anni del Novecento
(Archivio privato Di Meola)

UBICAZIONE: Cerreto Sannita

PROPRIETÀ: pubblica

EPOCA DI COSTRUZIONE: prima metà del XVIII secolo

AUTORE DEL PROGETTO: -

TIPOLOGIA DELLA PIANTA: pianta rettangolare con due ordini di palchi

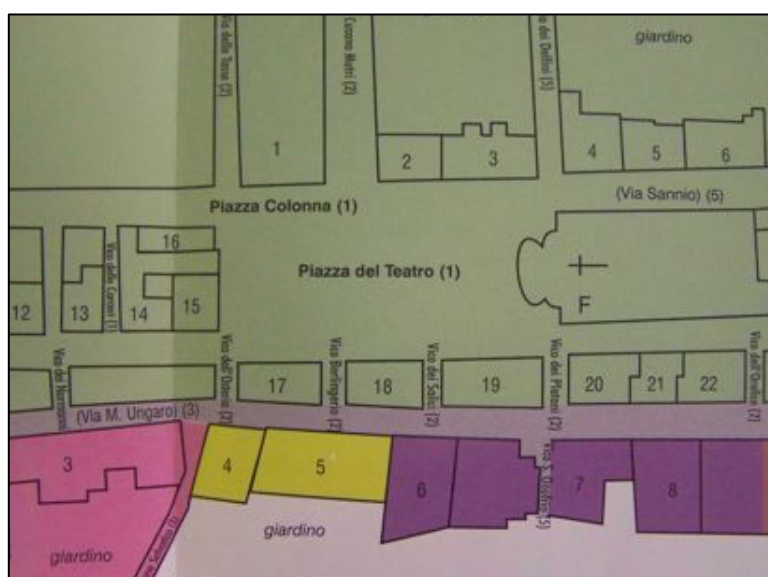
PERIODO D'ATTIVITÀ: fino agli anni Sessanta come cinema/ **CAMBIO D'USO**

DESCRIZIONE ED EVOLUZIONE STORICA

Secondo fonti d'archivio il teatro esisteva già nel 1759, come sala in cui la compagnia della città si esibiva in commedie. Nel 1810 sono costruiti i palchi e, infatti, nelle informazioni fornite al Ministero dell'interno (1869) il teatro è descritto come una sala su impianto rettangolare con tre ordini di palchi (privati), rispettivamente con dieci palchetti per il primo ordine ed undici per gli altri due (per un totale di duecento posti), destinata a spettacoli di prosa messi in scena da «dilettanti del paese» e «rarissime volte da compagnie ambulanti». Il suo stato di conservazione risulta preoccupante: è definito «bisognoso di grandi restauri» oltre che «sempre chiuso». Nei primi anni Venti del Novecento sono stati realizzati dei lavori di manutenzione (1913) di cui è imprecisata la consistenza. Il mutamento della sua denominazione da 'teatro Comunale' a 'teatro del Genio' sembra risalire al 1860. Dal 1932 al 1937 l'edificio è oggetto di lavori di restauro la cui consistenza resta ancora da approfondire. Dopo la fase in cui è stato adibito a cinema, è divenuto adibito prima, ad edificio per uffici ed in seguito a sala conferenze con biblioteca annessa.

IMMAGINI E DISEGNI

Fig. 2. Carta topografica di Cerreto Sannita nel XVIII secolo, particolare. L'edificio indicato con il n.5 è il teatro del Genio da cui prende il nome anche la piazza, attuale oggi piazza S. Martino (R. Pescitelli, *Palazzzi, case..., cit.*).



FONTI BIBLIOGRAFICHE

L. G. Broglio, *I teatri in Italia e le principali piazze teatrali estere*, Società Ed. Teatrale, Milano 1907.

C. Dalmas, *Guida pratica teatrale d'Italia*, Tipo-litografia Luigi Rossi, Villafranca 1907

G. Adami, *Il teatro italiano nel 1913*, Casa editrice Vallardi, Milano 1914.

R. Pescitelli, *Palazzzi, case e famiglie cerretesi. La rinascita, l'urbanistica e al società di Cerreto sannita dopo il sisma del 1688*, Arti grafiche Don Bosco, Telese Terme (Bn) 2000, p. 130-131

FONTI ARCHIVISTICHE

Archivio Centrale dello Stato., F. Teatri e scuole di Ballo, B.13., f. 5 (III)

Archivio Storico del Comune di Cerreto Sannita, Delibere comunali, reg. 9-11-12-17-18; f. 4-20-22-24.

UBICAZIONE: Aversa

PROPRIETÀ: Antonio de Marinis

EPOCA DI COSTRUZIONE: -

AUTORE DEL PROGETTO:

TIPOLOGIA DELLA PIANTA: -

PERIODO D'ATTIVITÀ: - / ?

DESCRIZIONE ED EVOLUZIONE STORICA

Dall'elenco dei teatri forniti dal Prefetto di Caserta al Ministero dell'Interno nel 1869 emerge la presenza di un teatro ad Aversa di proprietà di Antonio de Marinis. Non è noto, come sottolinea Pier Luigi Ciapparelli se coincida con il teatro Nuovo di cui si ha testimonianza in vari libretti di commedia fin dal 1711.

FONTI BIBLIOGRAFICHE

C. Dalmas, *Guida pratica teatrale d'Italia*, Tipo-litografia Luigi Rossi, Villafranca 1907

P.L. Ciapparelli, *Due secoli di teatri in Campania (1694-1896). Teorie, progetti e realizzazioni*, ed. Electa, Napoli 1999.

FONTI ARCHIVISTICHE

Archivio Centrale dello Stato., F. Teatri e scuole di Ballo, B. 12; B.13, f. 5 (III).

UBICAZIONE: Santa Maria Capua Vetere

PROPRIETÀ: fratelli Boschi

EPOCA DI COSTRUZIONE: 1822

AUTORE DEL PROGETTO: ing. Pietro Tramunti

TIPOLOGIA DELLA PIANTA: pianta ad U (ipotesi)

PERIODO D'ATTIVITÀ: fino alla metà del XIX secolo/ **DEMOLITO**

DESCRIZIONE ED EVOLUZIONE STORICA

La famiglia Boschi nel 1822 commissiona il progetto per la costruzione del teatro all'ingegnere Pietro Tramunti che è descritto come segue: «dall'ingresso posto come si è detto in via San Lorenzo, si accedeva ad un androne, quindi in un corridoio, attraverso il quale si scendeva nella platea; questa, pavimentata in legno, conteneva dieci file di sedie di ferro, per cento posti a sedere; la sala comprendeva anche tre ordini di palchi e poteva contenere una quarantina di persone; mediante scalette si saliva agli ordini superiori fino alla galleria; complessivamente, quindi, poteva contenere intorno ai duecentocinquanta spettatori. Ai lati del palcoscenico, anch'esso in legno, vi erano due camerini e le quinte. La copertura della platea era fatta con travi e tegole ed aveva al centro un areatore, mentre quella del proscenio era costituita da un lastricato» (Perconte Licatese, p.89). Secondo il censimento del 1868 del Ministero dell'Interno la sala è classificata come 'inattiva'. Nel 1871 la sala è oggetto di ammodernamento di cui non è nota l'entità, mentre qualche anno successivo il teatro è dato in gestione a privati secondo una convenzione che prevedeva l'impegno del Comune a realizzare le attrezzature scenotecniche.

Il teatro sarà demolito intorno all'inizio del Novecento: sulla sua area di sedime è stato costruito il palazzo Auriemma.

FONTI BIBLIOGRAFICHE

L. G. Broglio, *I teatri in Italia e le principali piazze teatrali estere*, Società Ed. Teatrale, Milano 1907.

C. Dalmas, *Guida pratica teatrale d'Italia*, Tipo-litografia Luigi Rossi, Villafranca 1907.

A. Perconte Licatese, Santa Maria Capua Vetere, vol.III, Curti (CE) 1986

P.L. Ciapparelli, *Due secoli di teatri in Campania (1694-1896). Teorie, progetti e realizzazioni*, ed. Electa, Napoli 1999.

FONTI ARCHIVISTICHE

Archivio Centrale dello Stato, F. Teatri e scuole di Ballo, B. 12; B.13, f. 5 (III).

UBICAZIONE: Sessa Aurunca

PROPRIETÀ: Comune di Sessa Aurunca

EPOCA DI COSTRUZIONE: -

AUTORE DEL PROGETTO: -

TIPOLOGIA DELLA PIANTA: -

PERIODO D'ATTIVITÀ: -/ ?

DESCRIZIONE ED EVOLUZIONE STORICA

Nel 1865 è esistente nella città un teatro in disuso; vent'anni dopo è ancora in abbandono come risulta da una delibera comunale in cui si autorizzano lavori di restauro di cui, tuttavia, non è certa l'esecuzione. Nel 1907 è invece considerato un teatro 'attivo' come si legge nell'elenco dei teatri redatto da Cesare Dalmas.

FONTI BIBLIOGRAFICHE

P.L. Ciapparelli, *Due secoli di teatri in Campania (1694-1896). Teorie, progetti e realizzazioni*, ed. Electa, Napoli 1999.

FONTI ARCHIVISTICHE

Archivio Centrale dello Stato, F. Teatri e scuole di Ballo, B. 12; B.13, f. 5 (III).



Fig.1. Interno del teatro prima dell'eliminazione delle strutture lignee (P.L. Ciapparelli, *Due secoli di...*, cit, p. 146.

UBICAZIONE: Piedimonte Matese (già Piedimonte d'Alife)

PROPRIETÀ: privata (l'originario proprietario era il Niccolò Gaetani d'Aragona, Duca di Laurenzano)

EPOCA DI COSTRUZIONE: 1700

AUTORE DEL PROGETTO: -

TIPOLOGIA DELLA PIANTA: pianta ad U con due ordini di palchi

PERIODO D'ATTIVITÀ: in modo non costante fino alla fine dell'Ottocento/

PARZIALMENTE DEMOLITO

DESCRIZIONE ED EVOLUZIONE STORICA

La costruzione del teatro prende avvio dai lavori di rinnovamento della residenza dei duchi di Laurenzana nella cittadina di Piedimonte d'Alife, in occasione del matrimonio di Aurora Sanseverino con Niccolò Gaetani d'Aragona (duca di Laurenzana). La sala teatrale, collocata nelle immediate vicinanze del palazzo a cui era collegata tramite un corridoio, aveva un impianto planimetrico ad U con due ordini di palchi interamente in legno, tra cui aveva forte risalto il palco centrale, riservato ai duchi proprietari; il primo ordine di palchi era dotato di 'celle', il secondo era un loggione, entrambi, come si legge dagli inventari di palazzo, dotati di accesso da un corridoio laterale. Al primo ordine, inoltre, si accedeva da scale poste nella platea (per cui si può ipotizzare che siano state costruite in seguito all'eliminazione del corridoio) ai lati del palco centrale a cui, invece, si accedeva tramite il corridoio che lo collegava al palazzo; la platea era dotata, invece, di dodici scanni in legno. I parapetti dei palchi erano dipinti così come il velario di copertura della sala dove era rappresentato lo stemma della famiglia.

Dal punto di vista scenotecnico, secondo un inventario dei beni del palazzo del 1742 il teatro era dotato di quattro scenari (una 'veduta di città', un 'bosco', una 'galleria' ed un 'cortile') mentre secondo un ulteriore del 1790 testimonia della presenza di quaranta scene che diverranno cinquantasei nell'anno successivo. Inoltre, il teatro era dotato di una piccola orchestra delimitata da un pannello in legno con due porte d'accesso.

Come si legge dagli elenchi dei teatri del Ministero dell'Interno, la sala nel 1868 risulta chiusa; nello stesso anno, tuttavia, è data in gestione a cinque cittadini di Piedimonte e cominciano dei lavori di ristrutturazione a cui segue la riapertura: i lavori hanno interessato la copertura, un nuovo sipario ed una scaletta d'accesso esterna, mentre i palchi sono rivestiti con 'carta forestiera'. La dotazione scenotecnica è del tutto ripristinata, ed è possibile che le scene siano state realizzate dallo scenografo del teatro di San Carlo di Napoli Pietro Venier, come testimoniano le ricevute di pagamento, impegnato precedentemente nella scenografia del teatro di San Carlo di Napoli.

Negli anni Settanta del Novecento la copertura è stata totalmente ricostruita; come testimonia Pier Luigi Ciapparelli negli anni Novanta, seppur in stato di abbandono, erano ancora conservate alcuni elementi delle scene e degli apparati scenotecnici. Oggi, si conserva solo la muratura perimetrale, probabilmente non nella sua integrità: sebbene non sia stato possibile effettuare un sopralluogo nell'edificio, è visibile come l'interno è spoglio di qualsiasi arredo (fig.5)

IMMAGINI E DISEGNI



Fig.2. Interno del teatro prima dell'eliminazione delle strutture lignee (P.L. Ciapparelli, *Due secoli di...*, cit, p. 147).



Fig.3. Particolare del palco riservato ai duchi di Laurenzano con accesso diretto al palazzo (P.L. Ciapparelli, *Due secoli di...*, cit, p. 147).

Fig.5. Ipotesi di ricostruzione dell'impianto del teatro (P.L. Ciapparelli, *Due secoli di...*, cit, p. 145).

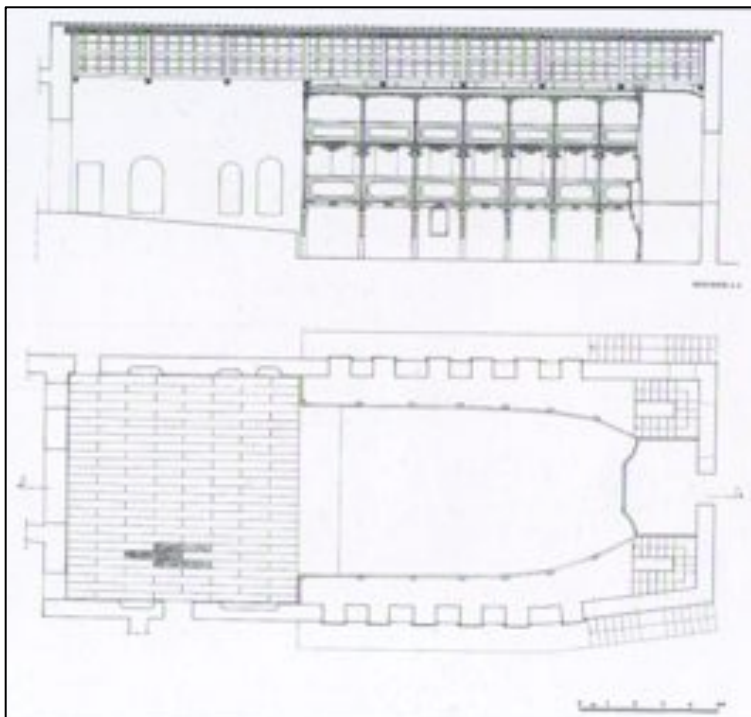


Fig.5-6. Edificio del teatro Gaetani D'Aragona (foto 2010)

FONTI BIBLIOGRAFICHE

- L. G. Broglio, *I teatri in Italia e le principali piazze teatrali estere*, Società Ed. Teatrale, Milano 1907.
- C. Dalmas, *Guida pratica teatrale d'Italia*, Tipo-litografia Luigi Rossi, Villafranca 1907.
- D. Marrocco, *Piedimonte Matese. Storia e attualità*, Piedimonte Matese 1980.
- P.L. Ciapparelli, *Due secoli di teatri in Campania (1694-1896). Teorie, progetti e realizzazioni*, ed. Electa, Napoli 1999.

FONTI ARCHIVISTICHE

Archivio Centrale dello Stato, F. Teatri e scuole di Ballo, B. 12; B.13, f. 5 (III)

UBICAZIONE: Salerno

PROPRIETÀ: pubblica

EPOCA DI COSTRUZIONE: metà XVIII secolo

AUTORE DEL PROGETTO: -

TIPOLOGIA DELLA PIANTA: -

PERIODO D'ATTIVITÀ: l'attività è testimoniata da spettacoli fino al 1793/
DEMOLITO

DESCRIZIONE ED EVOLUZIONE STORICA

Il teatro era realizzato all'interno del convento di Sant'Agostino. I primi spettacoli di cui si ha notizia risalgono al 1763, dopo cui bisogna attendere fino al 1770; la sua attività è molto irregolare e legata al periodo di Carnevale e di settembre in concomitanza con la fiera della città. Con la soppressione del convento nel 1809 l'edificio è trasformato in palazzo dell'Intendenza ed il teatro smantellato.

FONTI BIBLIOGRAFICHE

M. Fiore, *Il teatro a Salerno negli anni XVIII e XIX*, Lino tipografia M. Spadafora, Salerno 1945, pp.1-8.

P. L. Ciapparelli, *Due secoli di teatri in Campania (1694-1896). Teorie, progetti e realizzazioni*, ed. Electa, Napoli 1999, p.163-164.

Per approfondimenti sull'attività teatrale del suddetto teatro si veda: P. L. Ciapparelli, op. cit., p.164.

FONTI ARCHIVISTICHE

/

TEATRO di SAN MATTEO (già di S. Gioacchino)

Salerno - n.30

UBICAZIONE: Salerno

PROPRIETÀ: pubblica

EPOCA DI COSTRUZIONE: metà XVIII secolo

AUTORE DEL PROGETTO: Domenico Chelli/Pietro Valente

TIPOLOGIA DELLA Pianta: pianta ad U con tre ordini di palchi

PERIODO D'ATTIVITÀ: 1812-1843/ **CAMBIO D'USO**

DESCRIZIONE ED EVOLUZIONE STORICA

Il teatro di san Matteo è un esempio di chiesa-teatro, ossia di strutture religiose che, in seguito alla soppressione degli ordini religiosi del primo Ottocento, sono trasformati in teatri; nel caso specifico la trasformazione è a carico della chiesa annessa al complesso degli Olivetani. I lavori di adattamento a sala teatrale sono affidati a Domenico Chelli che si occuperà sia della progettazione del nuovo spazio che delle sue decorazioni e attrezzature sceniche, come risulta da una richiesta dell'Intendente di Principato Citra al Ministro dell'Interno affinché i suddetti lavori venissero assegnati all'architetto fiorentino. Nei lavori Chelli è affiancato da Pietro Valente, il quale, in un suo curriculum ricorda di aver ricevuto incarico da primo per la direzione dei lavori al teatro salernitano, benché il suo nome non compare tra le ricevute di pagamento a meno del pagamento per i disegni ed il modello.

Per creare il sottopalco ed avere altezza sufficiente per una sala a palchi, è abbassato il livello del pavimento di calpestio sia della chiesa che del porticato esterno; sulle pareti della navata maggiore vengono realizzati due grandi archi in mattoni per creare la curva dell'impianto ad U (messi in luce in seguito all'ultimo restauro). Al fine di creare i corridoi laterali di accesso ai quarantacinque palchi sono demolite le 'lamie finte' delle navate laterali creando un nuovo solaio con nuova copertura.

Seguendo i suggerimenti sia di Lamberti che di Niccolini, al fine di migliorare l'acustica e di consentire il ricambio dell'aria, Chelli pone delle tubazioni in creta al di sotto del pavimento della platea mentre un sistema analogo è utilizzato nella seconda e terza fila di palchi e nello spessore dell'arcoscenico.

Dal punto di vista scenotecnico, il teatro è dotato dei dispositivi tipici della scena barocca quali scenari fissi e mobili su carrelli movimentato con macchinari dal sottopalco; il sipario era decorato con una veduta del nuovo teatro con la città sullo sfondo e la statua di Murat che lo aveva promosso e da cui deriva la prima denominazione di teatro di S. Gioacchino, mutata in favore del santo protettore della città.

Nel 1839 è oggetto di due progetti di restauro riguardanti l'architettura e l'apparato scenotecnico e scenografico promosso da Francesco Schettini che aveva a lungo lavorato per il massimo napoletano. Con l'avvento del governo di Ferdinando II, l'attività teatrale è bandita e sancito il ritorno ad un edificio di culto: la chiesa verrà riconsacrata nel maggio 1845.

FONTI BIBLIOGRAFICHE

M. Fiore, *Il teatro a Salerno negli anni XVIII e XIX*, Lino tipografia M. Spadafora, Salerno 1945, pp.9-10, 39-43.

F. Mangone, *Pietro Valente*, Electa, Napoli 1996, p.9.

C. Tavarone, *Scene e sipari. Immagini di teatro a Salerno tra Ottocento e Novecento*, Le Arti, Salerno 1998, p.13-14.

P. L. Ciapparelli, *Due secoli di teatri in Campania (1694-1896). Teorie, progetti e realizzazioni*, ed. Electa, Napoli 1999, p.164-169.

Per approfondimenti sul recente restauro: E. De Felice, *Complesso conventuale di S. Benedetto in Salerno restauro e adattamento a nuovo uso. L'acciaio, il cemento armato e le tecniche 'invasive' in Convento*, Coop. S.C.R.L., Salerno 1986.

FONTI ARCHIVISTICHE

/

Fig.1. Salerno, Teatro La Flora (s.d.). Immagine in cui visibile il teatro in basso sulla sinistra: è visibile il tetto ed una parte absidale probabilmente area scenica dello stesso. (in C. Tavarone, *Scene e sipari...*, cit, p.40)



UBICAZIONE: Salerno

PROPRIETÀ: Mattia Limongelli

EPOCA DI COSTRUZIONE: 1856

AUTORE DEL PROGETTO: ing. Lorenzo Casalbore

TIPOLOGIA DELLA PIANTA: -

PERIODO D'ATTIVITÀ: 1856 - fine Ottocento/ **DEMOLITO**

DESCRIZIONE ED EVOLUZIONE STORICA

Secondo quanto riportato da Fiore, il teatro comprendeva tre file di palchi ed era 'abbastanza vasto ed elegante'. La costruzione sostituisce un teatro in legno di proprietà di Mattia Limongelli che, nel 1852, chiede all'Intendente della provincia la concessione del suolo per la costruzione di un nuovo teatro in sostituzione di quello provvisorio in legno. In cambio del suolo gratuito per cinque anni, Limongelli deve riservare tre palchi gratuiti per le autorità. Nella costruzione del teatro saranno utilizzate gli oggetti e le scene dello smantellato teatro di S. Matteo; inaugurato nel 1856, si ipotizza sia stata demolita in seguito alla costruzione del vicino teatro Verdi.

FONTI BIBLIOGRAFICHE

M. Fiore, *Il teatro a Salerno negli anni XVIII e XIX*, Lino tipografia M. Spadafora, Salerno 1945, pp.46.

C. Tavarone, *Scene e sipari. Immagini di teatro a Salerno tra Ottocento e Novecento*, Le Arti, Salerno 1998, p.40-41.

P. L. Ciapparelli, *Due secoli di teatri in Campania (1694-1896). Teorie, progetti e realizzazioni*, ed. Electa, Napoli 1999, p.171.

FONTI ARCHIVISTICHE

Archivio Centrale dello Stato, F. Teatri e scuole di Ballo, B. 12.

UBICAZIONE: Salerno

PROPRIETÀ: pubblica

EPOCA DI COSTRUZIONE: 1911

AUTORE DEL PROGETTO: arch. Michele De Angelis

TIPOLOGIA DELLA PIANTA: pianta ad U

PERIODO D'ATTIVITÀ: 1911-1950/ **CAMBIO D'USO**



Fig. 1. Salerno, Teatro Luciani (1911). Immagine dell'interno. (foto Archivio Privato Fam. De Angelis, in C. Tavarone, *Scene e sipari ...*, cit.)

Il teatro luciani comincia la sua attività nel 1911; è totalmente ricostruito nel 1930 su progetto dell'architetto Giovangioni. All'attività teatrale si è nel tempo affiancata quella cinematografica con nome di 'Kursaal Luciani', 'Impero' e 'Odeon' fino a divenire l'attività esclusiva. Nel 1950 è trasformato in cinema con il nome di 'Metropol'.

FONTI BIBLIOGRAFICHE

C. Tavarone, *Scene e sipari. Immagini di teatro a Salerno tra Ottocento e Novecento*, Le Arti, Salerno 1998, p.119)

UBICAZIONE: Buccino

PROPRIETÀ: pubblica

EPOCA DI COSTRUZIONE: 1867

AUTORE DEL PROGETTO: -

TIPOLOGIA DELLA PIANTA: -

PERIODO D'ATTIVITÀ: 1867 - / **CAMBIO D'USO**

DESCRIZIONE ED EVOLUZIONE STORICA

Fondato nel 1867 è stato attivo fino alla metà del XX secolo quando la trasformazione in cinema ha decretato la sua scomparsa e la demolizione degli impalcati lignei che componevano i palchi (o balconata?).

La sala che ha ospitato il teatro ora è parte del Museo Archeologico della città.

FONTI BIBLIOGRAFICHE

E. Grieco, *Buccino (Antica Volcei). Storia-arte-tradizioni-costumi*, Il Guiscardo, Salerno 1959, p.115.

P. L. Ciapparelli, *Due secoli di teatri in Campania (1694-1896). Teorie, progetti e realizzazioni*, ed. Electa, Napoli 1999, p.182.

FONTI ARCHIVISTICHE

Archivio Centrale dello Stato, F. Teatri e scuole di Ballo, B. 12; B.13, f. 5 (III).

UBICAZIONE: Campagna

PROPRIETÀ: pubblica

EPOCA DI COSTRUZIONE: -

AUTORE DEL PROGETTO: -

TIPOLOGIA DELLA PIANTA: -

PERIODO D'ATTIVITÀ: -/ ?

DESCRIZIONE ED EVOLUZIONE STORICA

Secondo Ciapparelli il teatro è stato utilizzato come sala cinematografica fino al 1980, ridotto ad un ambiente rustico senza scena e privo dell'auditorio. Da ricerche effettuate non risulta essere presente nessun stabile con tali caratteristiche nel territorio del comune di Campagna. Tuttavia, negli elenchi redatti da Broglio e Dalmas è indicato come un teatro attivo (1907).

FONTI BIBLIOGRAFICHE

L. G. Broglio, *I teatri in Italia e le principali piazze teatrali estere*, Società Ed. Teatrale, Milano 1907.

C. Dalmas, *Guida pratica teatrale d'Italia*, Tipo-litografia Luigi Rossi, Villafranca 1907.

P. L. Ciapparelli, *Due secoli di teatri in Campania (1694-1896). Teorie, progetti e realizzazioni*, ed. Electa, Napoli 1999, p.182.

FONTI ARCHIVISTICHE

/

UBICAZIONE: Cava de' Tirreni

PROPRIETÀ: pubblica

EPOCA DI COSTRUZIONE: 1833-1834

AUTORE DEL PROGETTO:

TIPOLOGIA DELLA PIANTA: pianta rettangolare

PERIODO D'ATTIVITÀ: 1834-1860/ **CAMBIO D'USO**

DESCRIZIONE ED EVOLUZIONE STORICA

La sala in cui era collocato il teatro è da indentificare con la sala più ampia posta al primo piano del palazzo comunale in via Repubblica. Alcuni lavori di restauro e ammodernamento sono eseguiti tra il 1838 e del 1841. Al 1860 il teatro è in pessime condizioni di manutenzione; qualche mese dopo, in seguito ai lavori che hanno interessato la sede comunale il salone che ospitava il teatro è adibito a nuovo uso e le sue strutture vendute come testimonia un delibera comunale del 1861 in cui si stabilisce l'alienazione di tutte le attrezzature del teatro non utilizzabili per altro uso.

FONTI BIBLIOGRAFICHE

L. Avigliano, *Il teatro Verdi di Cava de' Tirreni. Storia di un teatro dalla breve vita (1878-1946)*, Cava de' Tirreni 1994, p.17.

P. L. Ciapparelli, *Due secoli di teatri in Campania (1694-1896). Teorie, progetti e realizzazioni*, ed. Electa, Napoli 1999, p.182-183.

FONTI ARCHIVISTICHE

/



UBICAZIONE: Cava de' Tirreni

PROPRIETÀ: pubblica

EPOCA DI COSTRUZIONE: 1862-1878

AUTORE DEL PROGETTO: Lorenzo Gelanzè - Fausto Niccolini

TIPOLOGIA DELLA PIANTA: pianta rettangolare

PERIODO D'ATTIVITÀ: 1878-1946 / **DEMOLITO**

DESCRIZIONE ED EVOLUZIONE STORICA

I lavori per la costruzione del teatro Verdi cominciano nel 1862 e proseguiranno per ben diciotto anni con la sovrapposizione di diversi progettisti. L'incarico di progettazione è affidato dal Sindaco all'architetto napoletano Lorenzo Gelanzè; il progetto prevedeva una sala a ferro di cavallo con due ordini di palchi ed una galleria con sistemazione ad anfiteatro, oltre ai locali annessi.

In fase di esecuzione Gelanzè apporta delle modifiche al progetto per cui i lavori sono sospesi da parte dell'Amministrazione comunale per verificare la regolarità delle varianti richieste. Il progettista, al fine di spiegare le motivazioni che lo avevano indotto alle modifiche, scrive una lunga relazione al Sindaco in cui esplicita le sue scelte, mostrando di essere aggiornato sul tema dell'architettura teatrale. La prima riflessione è relativa al dimensionamento della sala il cui diametro è variato da 8,50m a 10m: Gelanzè, sull'esempio di teatri già realizzati sia in Italia che all'estero, dimensiona il suo teatro in base alla popolazione della città, con un necessario aumento del diametro, ritenendo che una sala con seicento venti posti fosse maggiormente adeguata alle condizioni della città. Sull'esempio di Antonio Niccolini aumenta le dimensioni del palcoscenico al fine di migliorare anche l'acustica della sala. Inoltre, l'architetto napoletano pone molta attenzione a separare i flussi, creando molte uscite nella platea, diverse da quelle dei palchi. Il suo progetto è passato al vaglio da Enrico Alvino,

incaricato dal Comune di Cava per fornire un parere; Alvino sostiene le scelte di Gelanzè e si limita a suggerire di utilizzare il ferro nelle strutture e ad abbassare il livello del piano della platea, modifiche che non saranno comunque accettate dall'Ente comunale per questioni economiche e di 'bellezza dell'opera'. Nel 1865 il cantiere è nuovamente sospeso perché l'appaltatore Maddaloni, avendo superato il budget previsto, chiede un aumento del compenso che gli sarà concesso. Tuttavia, da questo momento in poi, la figura di Gelanzè scompare, probabilmente perché dimessosi dall'incarico.

E' nominato, nel 1867, suo sostituto Pietro Pulli che redige un nuovo progetto per il completamento dei lavori; questa volta ad esprimere parere sul progetto è chiamato Leopoldo Vaccaro, per essere considerato esperto nella materia (autore del progetto del teatro Mercadante di Foggia), il quale pur lodando il progetto di Pulli lo considera troppo oneroso. In ogni caso il cantiere resta fermo fino al 1874, quando viene chiamato a redigere un progetto Fausto Niccolini.

Pur conservando l'impianto generale proposto da Gelanzè apporta delle modifiche: la curva a ferro di cavallo è generata a partire da una circonferenza tagliata a un quinto del diametro; le scale sono poste lungo la circonferenza della sala e non all'interno della stessa; propone un loggione centrale e due laterali suddivisi con pannelli lignei ricurvi ed una galleria ad anfiteatro; il palcoscenico è previsto con otto tagli per lato in cui far scorrere le scene movimentate da altrettanti tamburi posti nel sottopalco.

Nel 1901 muta la sua denominazione in 'Verdi' in omaggio del musicista scomparso lo stesso anno. Destinato a cinematografo, dopo la Grande Guerra è oggetto di un forte declino che nel 1947 lo porterà alla demolizione per la costruzione del palazzo comunale che del teatro conserva solo parte della facciata.

FONTI BIBLIOGRAFICHE

L. Avigliano, *Il teatro Verdi di Cava de' Tirreni. Storia di un teatro dalla breve vita (1878-1946)*, Cava de' Tirreni 1994.

P. L. Ciapparelli, *Due secoli di teatri in Campania (1694-1896). Teorie, progetti e realizzazioni*, ed. Electa, Napoli 1999, p.184-188.

FONTI ARCHIVISTICHE

Archivio Centrale dello Stato, F. Teatri e scuole di Ballo, B. 12; B.13, f. 5 (III).

UBICAZIONE: Eboli

PROPRIETÀ: privata

EPOCA DI COSTRUZIONE: 1855

AUTORE DEL PROGETTO: -

TIPOLOGIA DELLA PIANTA: pianta rettangolare

PERIODO D'ATTIVITÀ: 1855 - primi Ventennio del Novecento/ **CAMBIO D'USO**

DESCRIZIONE ED EVOLUZIONE STORICA

La sala era collocata all'interno del complesso di San Francesco, oggi sede della biblioteca comunale. Dalla relazione allegata al contratto di assicurazione contro gli incendi (1878) si legge: «Teatrino comunale suddetto denominato 'San Francesco' su disegni dell'arch. Sign. Francesco Paolo d'Urso della capacità di duecentocinquanta spettatori circa; illuminato tanto ad olio vegetale che minerale o cerogene destinato a rappresentazioni serali e qualche volta anche diurne di commedie o drammi, le quali rappresentazioni però non dovranno eccedere il numero di novanta annue; i muri sono costrutti in pietra calcarea o calce; contiene un solo ordine di palchetti in numero di quindici, non divisioni e parapetti in legno; [...]». Sala ancora attiva nel 1913 come testimoniato dall' inventario di Dalmas; al presente, lo spazio occupato dalla sala teatrale è adibito a sala museale.

FONTI BIBLIOGRAFICHE

P. L. Ciapparelli, *Due secoli di teatri in Campania (1694-1896). Teorie, progetti e realizzazioni*, ed. Electa, Napoli 1999, p.188.

FONTI ARCHIVISTICHE

Archivio storico della Biblioteca Comunale di Eboli, F. 'Teatri'.

NEL FONDO 'TEATRI' DELLA BIBLIOTECA COMUNALE DEL COMUNE DI EBOLI SONO PRESENTI TRE IMMAGINI DI TEATRI DUI CUI ANCORA ORA NON E' NOTA LA DENOMINAZIONE E CHE SI RIPORTANO DI SEGUITO:



IMMAGINE 1



IMMAGINE 2

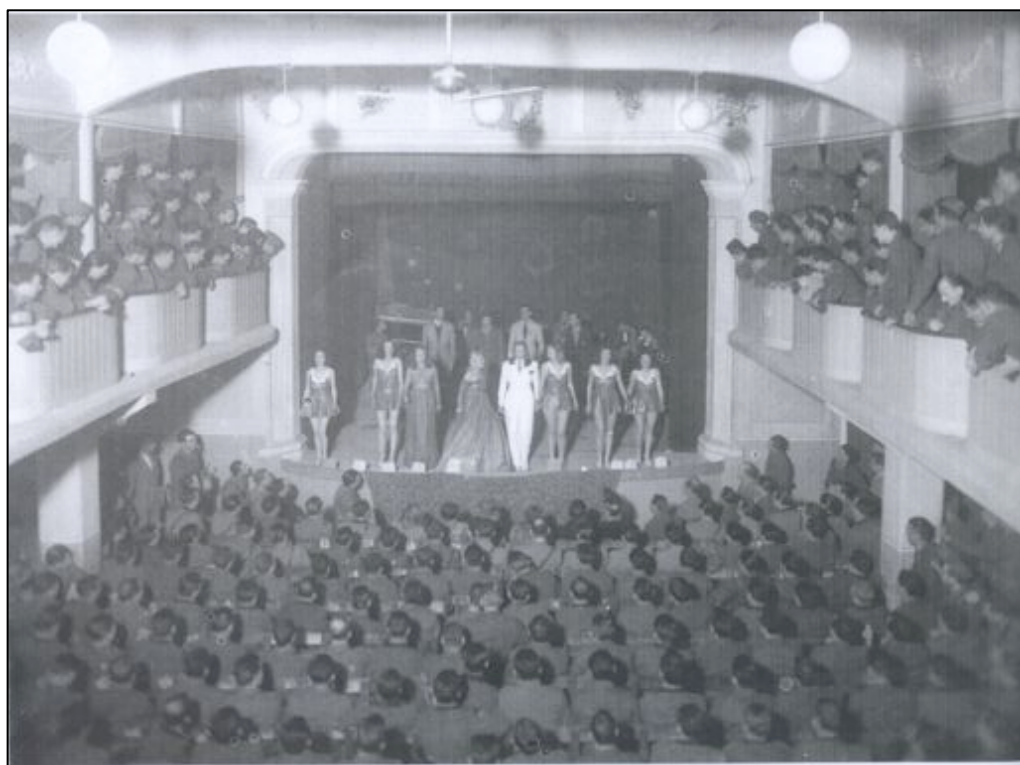


IMMAGINE 3

2.4. Architetture teatrali a rischio. Casi-studio

Dalla conoscenza dello stato di conservazione delle architetture superstiti nel contesto regionale campano, e delle previsioni progettuali a carico di quegli edifici oggi abbandonati, si evince quanto l'architettura del patrimonio teatrale sia ancora a rischio di perdita.

Perdere un teatro equivale a perderlo nella sua fisicità, che rappresenta la perdita della materia di cui si costituisce il monumento

Su ventotto teatri inventariati otto sono chiusi e quasi tutti in stato d'abbandono: nella consapevolezza che conservare un teatro sia innanzitutto conservare il suo valore di monumento/documento, con le sue valenze materiali di un edificio storico ed immateriali specifiche di un'architettura teatrale.

2.4.1. Piedimonte Matese: teatro Mascagni¹

La costruzione del teatro Mascagni risale ai primi anni Venti, commissionato da Saulle Marzano, imprenditore locale, all'ingegnere Mancini della stessa città di Piedimonte Matese². Intitolato al musicista Pietro Mascagni, diede inizio alla sua attività nel 1928 con spettacoli di commedia e di varietà. L'edificio è stato realizzato nel centro storico della città e, come tutti i teatri, a pochi passi dalla sede comunale e dalle principali istituzioni che, nei piccoli centri - il comune di Piedimonte M., al momento della costruzione contava circa 6.000 abitanti - si concentrano nei dintorni della piazza principale. Ben presto l'attività teatrale è affiancata a quella cinematografica, sia per questioni economiche di gestione, sia per una richiesta sociale essendo il Mascagni l'unico luogo pubblico per spettacoli, in cui era possibile fruire del nuovo spettacolo nell'area nord della provincia di Caserta, così come lo è tutt'ora. Dal 1969 al 1985 è dato in gestione a privati che lo hanno adibito a sala cinematografica; l'attività è poi stata interrotta perché l'edificio è stato dichiarato inagibile dalla Commissione di vigilanza sui luoghi di pubblico spettacolo.³

¹ Cfr. scheda d'inventario n.9.

² La città fino al 1974 era denominata Piedimonte d'Alife.

³ Archivio privato famiglia Damasco.

Fig. 1. Prospetto principale in cui sono ben evidenti gli ingressi tamponati: a sinistra è ancora presente la buca per la vendita dei biglietti. La vegetazione ricopre tutta la gradonata da renderla invisibile. (foto 2009)



Il teatro è un edificio isolato, circondato da un terreno, come suggerito dalle normative antincendio di fine Ottocento, mentre l'ingresso è segnato da una scala monumentale in tufo che occupa tutta la larghezza del lotto.

L'edificio⁴ è stato costruito con struttura portante in cemento armato e tamponamenti in tufo, con una sala dall'impianto planimetrico ad U ed una galleria con baracche. Precede la sala un foyer in cui trovano posto la biglietteria e le scale d'accesso alla galleria; sul lato opposto si erge la torre scenica, con piccola differenza d'altezza rispetto a quella della sala, com'è tipico dei teatri di primo Novecento. La sala è realizzata su un'unica quota, scandita dalle colonnine in stile liberty che sorreggono le baracche, delimitata dalla fossa scenica da cui si accede al sottopalco; presenta decorazioni in stucco sia sulle travi estradossate del solaio di copertura in cemento armato, sia nei lacunari intermedi. Circa la torre scenica non si posseggono conoscenze che consentano di conoscere la sua composizione ed il suo stato di conservazione: dalla *Relazione Tecnica* relativa all'ultimo progetto⁵, curato dall'architetto Antonio Visone nel 2007, che interessa l'edificio si legge che il piano di palcoscenico è in cemento armato inclinato verso il boccascena; lateralmente al palcoscenico è presente una scala in legno che conduce al piano terrazzato che, a sua volta, delimita il volume della sala e costituisce l'accesso alla cabina di regia per le proiezioni, costruita successivamente per adempiere alla funzione di cinema. La galleria «con solaio piano è presumibilmente organizzata con una gradonata in legno dove erano fissate le poltrone»⁶.

All'esterno si nota una definizione del solo prospetto principale in stile liberty, segnato da tre ingressi, due dei quali sono murati, su cui si erge una sorta di timpano in cui è inciso il nome del teatro con una colorazione che tende al porpora, definito da una lira in sommità, simbolo della musica. I restanti prospetti sono rifiniti con un intonaco

⁴ Le informazioni relative all'interno della sala sono desunte dalla consultazione di un rilievo fotografico effettuato nel 2009 essendo stata negata la possibilità di un sopralluogo.

⁵ AUTC/Piedimonte M, archivio corrente, *Progetto per la riqualificazione architettonica del complesso "Teatro Mascagni"*-2007, relazione tecnica.

⁶ *Ibidem*.

liscio e segnati solo dalle uscite laterali del teatro, che si presuppongono siano uscite d'emergenza. E' ancora presente la struttura in ferro della pensilina posta sui tre ingressi - anch'essa con motivi liberty - probabilmente completata da lastre di vetro.



Fig.3. Particolare del prospetto laterale in cui si leggono le sarciture che lasciano presagire la presenza di catene. (foto 2009)

Fig.2. Prospetto laterale (foto 2009)

Dal punto di vista strutturale, l'edificio non presenta dissesti, tuttavia, la presenza di interventi puntuali di sarcitura con malta di cemento in maniera regolare lascia ipotizzare la messa in opera di catene (fig.3); l'interno è oggetto di uno stato di degrado diffuso dovuto al suo abbandono, caratterizzato da depositi superficiali e mancanze sia per gli intonaci che per gli stucchi. Per gli intonaci esterni è evidente una differenza di stato dovuta anche alla sua esposizione: se sul prospetto principale - esposto a sud-est - prevale una diffusa alterazione cromatica che lascia ancora percepire le tonalità originarie, nei prospetti laterali sono evidenti segni di mancanze e depositi superficiali a cui hanno contribuito anche gli effetti di un non mantenuto impianto di canalizzazione della acque. L'esterno è invaso dalla vegetazione che ha totalmente coperto i gradini della scalinata d'ingresso; forti, inoltre, sono i segni di manomissione a cominciare dal tamponamento degli ingressi principali che ha alterato la percezione del disegno del prospetto principale.

In sostituzione di un precedente progetto che ne prevedeva la trasformazione per la realizzazione di un deposito industriale, consentito dalla normativa in vigore, è stato approvato, nel 2007, un progetto che vede conservata la sua funzione di luogo di spettacolo, richiesta soprattutto dai cittadini, ma che poco contempla finalità conservative come lascia presupporre il suo porsi come progetto di 'riqualificazione' e non di 'restauro'.

In riferimento alla posizione giuridica del teatro, l'intervento di trasformazione in deposito è contemplato in quanto questo ricade in una zona (RUA)⁷ in cui è consentita la ristrutturazione edilizia che consente il cambio di destinazione d'uso. Tuttavia, anche in risposta ad una "rivolta" dei cittadini che definiscono il Mascagni il "loro" teatro, la Soprintendenza per i Beni Architettonici competente sul territorio ha dato avvio

⁷ Secondo le perimetrazioni previste dal PRG del Comune di Piedimonte Matese.

all'accertamento dell'interesse culturale per l'immobile, per cui i proprietari hanno optato per un progetto alternativo, potenzialmente compatibile con i vincoli imposti ad un bene che mostri interesse culturale. Tuttavia, dalla conoscenza delle intenzioni progettuali, così come si legge nella Relazione tecnica, l'intervento previsto risulta molto più volto alla rispondenza alle prestazioni richieste dalla normativa in materia di sicurezza e di miglioramento sismico, che al preservare i caratteri e le valenze di un'architettura storica.

Il progetto⁸ prevede, quindi, la «riqualificazione architettonica dell'immobile attraverso una serie d'interventi miranti a migliorare la fruibilità dello stesso da parte dei futuri utilizzatori vista la conservata destinazione d'uso pubblica dell'immobile»⁹. Nonostante per il teatro sia prevista la conservazione della funzione di luogo per spettacolo, nel progetto non si evince alcuna attenzione alla specificità del tema, in riferimento alle potenziali caratteristiche materiali e immateriali, se non a ritrovati tecnologici che possano influenzare il comportamento acustico di un ambiente (ad esempio la pavimentazione in legno) non legati, tuttavia, ad uno specifico progetto.

Dalla conoscenza delle intenzioni progettuali appare come la prioritaria preoccupazione sia legata a cancellare i segni del tempo con la restituzione di 'colori originali' o interventi di 'ripristino' associati ad una volontà d'imprescindere lo stesso con 'materiali di qualità e di pregio': in rispondenza al progetto di 'ristrutturazione' non è contemplato alcun rispetto per l'autenticità della materia, né c'è tendenza al 'minimo intervento'. I valori di cui il teatro Mascagni è portatore, siano essi storici, sia originari che sedimentati nel tempo, o meno, saranno irrimediabilmente cancellati e con esso quasi cento anni di storia. Oltre le potenziali valenze architettoniche e storiche per essere esempio di architettura liberty del primo Novecento, ma soprattutto per esser parte della memoria storica del luogo, per essere 'il luogo' di eventi che hanno segnato la storia della società cittadina, ma soprattutto per essere, da quest'ultima riconosciuto come un monumento, nella sua funzione basilare di 'ricordare'.

⁸ Il miglioramento sarà effettuato utilizzando materiali di qualità e di pregio [...] La facciata principale non sarà in alcun modo alterata, verrà semplicemente ritinteggiata secondo i colori originali ancora leggibili su piccole tracce della stessa, mentre per le parti d'intonaco distaccato si prevede il ripristino con materiali adatti al risanamento a base di silicati per evitare le efflorescenze dovute all'umidità di risalita, inoltre sarà restaurata la pensilina originale in stile liberty. All'esterno sullo spazio antistante l'ingresso verrà realizzato un terrazzamento per accogliere il pubblico, vi si accederà tramite rampe laterali, che porteranno dal dislivello fino ai due ingressi laterali del foyer, mentre per accedere alla terrazza verranno realizzate altre due gradinate» da *Progetto per la riqualificazione di, op.cit.*, s.p.; la relazione di integrazione richiesta dalla Soprintendenza competente, fornisce chiarimenti circa i materiali utilizzati: «[...] la parte del foyer per un'altezza di circa un metro sarà risanata utilizzando intonaci a base di silicati e successivamente tinteggiato secondo l'originale colore [...] Il controsoffitto sarà ripristinato secondo l'originale cassettonato e rifatti gli stucchi in quelle parti dove l'umidità lo ha danneggiato [...] La pavimentazione della platea si prevede in legno poiché questa migliora di moltissimo l'acustica della sala oltre ad essere un materiale nobile ed adatto al tipo d'intervento. [...] Le pareti saranno rivestire per un'altezza di circa un metro sempre in legno e per la parte rimanente in tessuto con resistenza al fuoco classe 0 utilizzato per migliorare l'acustica. [...] Il controsoffitto, elemento fondamentale per la buona riuscita di una buona acustica sarà realizzato con una sottostruttura in metallo molto leggera [...] Le pareti della torre scenica dopo un'accurata preparazione con interventi di ripristino dell'intonaco nei punti ove risultasse distaccato, sarà tinteggiato con pitture a base di silicati di colore scuro, come da tradizione teatrale. Il boccascena verrà ritinteggiato secondo gli originali colori» da AUTC/Piedimonte M., *Progetto per la riqualificazione architettonica del complesso "Teatro Mascagni"*- Relazione d'integrazione, ottobre 2007.

⁹ *Progetto per la riqualificazione, op.cit.*, s.p.

Al pari dell'abbandono o della distruzione

Il teatro Mascagni è da considerare a rischio dell'effetto di un'«artificiale rovina»¹⁰, che come l'abbandono e la distruzione, si traduce in una irrimediabile perdita: a ciò, inoltre, l'azione di falsificazione della storia che si intravede tra gli esiti dell'intervento.

All'inizio del 2010 (13 febbraio) è stato aperto il cantiere che ha visto come primo intervento la demolizione di parte della scalinata storica di accesso al teatro; dopo questo iniziale intervento il cantiere si è fermato e lo è tuttora.

¹⁰ G. Carbonara, *La reintegrazione dell'immagine*, Bulzoni, Roma 1976, p. 54.

2.4.1. Angri: cine-teatro Minerva¹

Il cine-teatro Minerva è stato il più grande locale per spettacoli della provincia di Salerno fino all'avvento dei maxi-cinema, con una capienza di 1000 persone: costruito nell'immediato dopoguerra su commissione di Gennaro La Mura, fu inaugurato nel 1949. Situato nel centro cittadino, nei pressi della sede comunale e della villa comunale, luogo della vita sociale della città, ha rappresentato fino al 1986 - anno della sua chiusura - il luogo della cultura non solo per Angri, ma per l'intero agro nocerino sarnese. La sua attività è stata legata maggiormente al cinema e giunge alla chiusura proprio in seguito alla crisi dello spettacolo cinematografico e alla contemporanea ingerenza delle prescrizioni delle leggi sulla sicurezza per i locali di pubblico spettacolo. Nel 2008 è stato aperto per tre giorni per ospitare una rassegna teatrale dopodichè ha chiuso definitivamente i battenti².

Il cine-teatro si presenta con un piccolo prospetto all'angolo di via Giovanni Zurlo in evidente stato di degrado con intonaci distaccati³, tinteggiature esfoliate e presenza di vegetazione infestante. Dal punto di vista strutturale ha una duplice composizione essendo stata realizzato in muratura di tufo per il volume della sala e della torre scenica e in cemento armato la parte restante della struttura: resta da indagare se la scelta del differente materiale sia dovuta a questioni acustiche come lascia presupporre l'utilizzo del tufo per i soli ambienti in cui si svolge materialmente lo spettacolo.



Fig.4. Prospetto su via Zurlo: si noti il degrado generale degli intonaci, dovuto in gran parte al mancato funzionamento del sistema di canalizzazione delle acque. (foto 2010)



Fig.5. Interno della sala: sono ben leggibili i caratteri dell'ambiente ed il suo stato di conservazione; sulla destra è presente un invadente sistema per la climatizzazione della sala risalente ai primi anni Ottanta. (foto 2010)

¹ Cfr. Scheda d'inventario n. 13.

² «La Repubblica», sezione Napoli, 19 febbraio 2008, p. 12.

³ Al giugno 2011 risale un intervento dei Vigili del Fuoco che per ragioni di pubblica sicurezza hanno eliminato gli intonaci pericolanti.

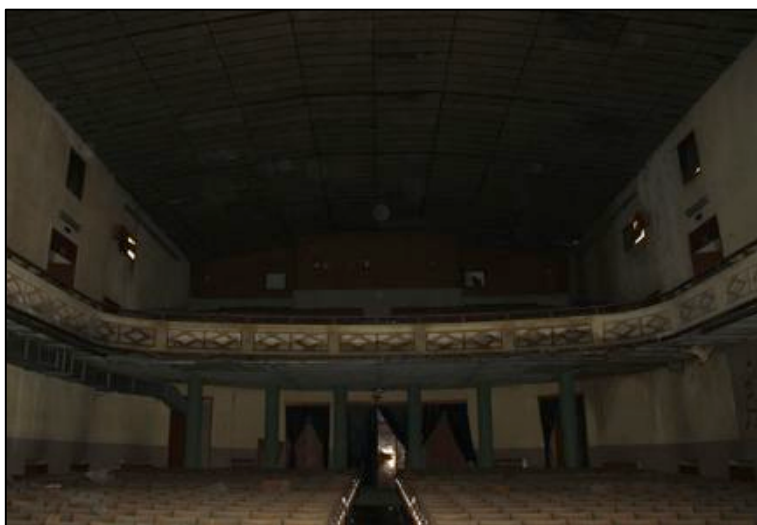
La costruzione si compone di un grande foyer i cui pregevoli arredi sono stati spostati in un deposito, in cui si innesta la sala ad U a cui si ha accesso tramite tre ingressi: copre lo spazio il solaio inclinato di sostegno alla gradinata della galleria, di cui si legge la composizione in travi in cemento armato e si ipotizza tavelloni benché ricoperti da un controsoffitto.

La sala, con piano di calpestio in pendenza verso il boccascena, ha una pavimentazione in graniglia con pareti tinteggiate, ed è dotata di sedute in legno. Copre parzialmente la platea della sala il piano della galleria che si prolunga nella stessa con due barcacce: i parapetti che le delimitano sono in muratura decorati con disegni geometrici in stucco a cui si aggiunge un corrimano in ferro: al piano superiore della galleria si giunge tramite due scale che dal foyer, seguendo l'andamento circolare della muratura della sala, conducono ai due corridoi laterali - corrispondenti ad ulteriori al piano terra - d'accesso alle barcacce ed ai locali utilizzati come ufficio. Sia la copertura della sala - leggermente arcuata - che l'estradosso del solaio della galleria - sostenuto da pilastri - sono nascosti da un controsoffitto che si compone di un telaio in ferro con modulo rettangolare e pannelli in multistrato.

Progettato per avere anche funzione di teatro, l'edificio è provvisto di una fossa orchestrale, profonda circa un metro al cui piano di calpestio in legno si giunge con una scala in muratura, delimitata da una ringhiera in ferro.



Fig.6-7. Interno della sala (a lato): vista della galleria. La galleria ha una struttura in cemento armato sostenuta da pilastri e travi che poggiano sulla muratura che delimita il foyer in cui sono visibili. In alto: si noti il controsoffitto che copre anche la copertura della sala. (foto 2010)



In corrispondenza della fossa orchestrale, la muratura della sala si 'raccorda' con il boccascena con una curvatura della stessa saldando il volume della sala con quello della torre scenica.

Il cine-teatro Garofalo è dotato di una torre scenica che appare soddisfare tutti i requisiti proposti dai vari trattatisti che hanno affrontato il tema dell'architettura teatrale: le sue dimensioni (è alta circa 15m) lasciano presupporre l'utilizzo di quinte sceniche e non solo di arredi com'è, invece, tipico dello spettacolo teatrale del

Novecento, per cui l'evidente potenzialità di ospitare anche spettacoli di balletto o di lirica. Si compone di un sottopalco delimitato dal solaio in legno del palcoscenico - travi e tavolato - sorretto da pilastri in muratura a cui si accede dal piano della fossa orchestrale e dai camerini; su un lato del palcoscenico si elevano i camerini⁴, su due livelli, ciascuno di sei ambienti. Dal punto di vista scenotecnico è dotato di un graticcio in legno poggiato su travi circolari lignee, dotato ancora di pulegge e tiri per la movimentazione delle scene, e storiche americane, databili agli anni Cinquanta; è presente un ballatoio, in ferro e legno a cui si accede tramite una scala a pioli in ferro. Ancora calato, in attesa della proiezione, è il pannello di fondo per lo spettacolo cinematografico, sospeso anch'esso al graticcio; ammassato sui due lati del boccascena vi è il sipario in velluto.



Fig. 8. Corpo dei camerini posto sul lato sinistro del palcoscenico: gli ambienti al piano superiore sono inagibili. (foto 2010)



Fig. 9. Fossa scenica (foto 2010)



Fig. 10. Americana tutt'ora legata alle funi probabilmente funzionante (foto 2010)



Fig.11. Graticcio poggiato sulle travi a loro volta incastrate nella muratura portante in tufo: tra i vuoti del reticolo ligneo sono conservate le pulegge con le funi ancora pendenti. (foto 2010)

⁴ Nella loro composizione il complesso dei camerini è molto simile alla struttura degli stessi esistente nel teatro Comunale di Benevento fino agli anni Novanta, quando sono stati demoliti (cfr.3.2.1).

Seppur conservi i suoi componenti, il complesso della torre scenica versa in grave stato di degrado, come il restante degli ambienti d'altronde, a causa, soprattutto, d'infiltrazioni d'acqua dai tetti in eternit.

Nello specifico, il piano del palcoscenico presenta marcescenza in corrispondenza del punto in cui penetra acqua dal tetto, oltre ad un generale stato d'abbandono; il solaio dei camerini del primo piano è parzialmente inagibile per corrosione delle travi in ferro. Lo stato della sala è molto simile, caratterizzato da un degrado generalizzato dovuto all'abbandono e ai danni provocati dalle infiltrazioni che hanno danneggiato sia il controsoffitto che alle strutture. La situazione è resa ancor peggiore dalla presenza di volatili all'interno dell'edificio, a causa dell'assenza di alcuni infissi, e quindi di guano.

Tuttavia lo stato di degrado e l'abbandono non sono il rischio maggiore a cui il cine-teatro va incontro, quanto, piuttosto la previsione progettuale che lo vede demolito per la costruzione di unità immobiliari. Catastalmente riconosciuto come 'edificio industriale', benché situato all'interno del centro storico di Angri, può essere demolito in quanto nell'area sono permesse opere di ristrutturazione⁵ che a sua volta contemplano la demolizione e ricostruzione d'immobili a parità di volume.

I proprietari, nonostante il tentativo di cedere il Minerva all'Ente Comunale affinché potesse essere conservato con il suo ruolo all'interno della città, per far fronte a problemi di gestione che comporta anche un bene privo di attività, si sono visti costretti alla decisione di demolirlo per ottenere un bene che possa 'rendere'.

La città di Angri all'indomani del secondo conflitto mondiale vede un fiorente sviluppo economico che induce anche all'espansione della città nella direzione di via Badoglio, oggi via Giovanni Zurolo: nascono nuove attività commerciali che occupano gli esistenti orti e nasce anche il teatro Minerva, una delle prime costruzioni dell'arteria stradale, accanto allo storico Palazzo Rosato - dimora del prelado del paese - oggi talmente trasformato al punto di essere irriconoscibile⁶. Il Minerva, oltre ad aver avuto il merito di aver portato lo spettacolo nell'agro nocerino sarnese, accompagna lo sviluppo della città stessa, divenendo componente della sua memoria storica. Tutt'oggi, anche da parte delle nuove generazioni che non hanno vissuto il teatro 'in vita', la chiusura ed il previsto abbattimento è sentito come l'apertura di una grossa ferita, come l'eliminazione di un pezzo di storia. Il valore che il cine-teatro ha per la società ha indotto i proprietari a proporre, nel progetto che è stato approvato in via preliminare, un nuovo Minerva, una piccola sala teatrale in memoria dell'esistente, pur consapevoli che certamente non potrà colmare il vuoto che la demolizione comporterà.

Considerate le valenze dell'immobile, collettivamente riconosciute, probabilmente sarebbe necessario l'intervento statale sia per preservare un edificio 'avente valore di civiltà'⁷, per cui meritevole di tutela, sia con l'obiettivo di rispondere ad un'esigenza sociale diffusa a cui un privato di certo non può rispondere.

⁵ L. 457/1978, art.31.

⁶ V. Pastore, *Angri dalla preistoria ai giorni nostri*, Arti Grafiche Palumbo, Cava de' Tirreni 1981.

⁷ D.Lgs. 42/2004, art.3/b.

Parte II

**DALLA CONOSCENZA DEL TERRITORIO ALLE PROBLEMATICHE ATTUALI DI
RESTAURO DELL'ARCHITETTURA DEL TEATRO**

SCENOTECNICA E SCENOGRAFIA: LA DIALETTICA TRA CONSERVAZIONE E INNOVAZIONE¹

3.1 La scenotecnica storica: componenti e funzionalità

«La scenotecnica è la disciplina che, nello spettacolo teatrale [...] regola i dispositivi scenici e le operazioni artigianali, tecniche e meccaniche necessarie per la ricostruzione provvisoria e illusoria del luogo e dell'ambiente in cui si finge di svolgere l'azione»² alla cui ideazione provvede la scenografia.

Del complesso scenotecnico che trova i suoi spazi nel volume della torre scenica, allo spettatore in sala è percepibile solo il palcoscenico, insieme ai panneggi laterali e di fondo, incorniciato dall'arcoscenico che ospita nel suo spessore il sipario con il sovrastante *arlecchino*; al di là del sipario vi è il 'cuore' dello spettacolo: la macchina scenica nell'omonima torre (fig.1,2), motore nascosto del teatro che per la sua complessa organizzazione degli spazi, per l'equilibrio tra i vari componenti è da considerare una vera e propria architettura. Affiancano il palcoscenico, nel comporre la torre scenica, il sottopalco - con la macchineria inferiore - e il complesso della macchineria superiore, dispositivi di origine settecentesca che accomunano l'apparato scenotecnico sia del teatro all'italiana che del teatro di primo Novecento, seppur con varianti compositive. Tuttavia per poter parlare di scenotecnica storica è necessario far riferimento al contesto artistico che ne ha reso necessario la nascita e lo sviluppo, oltre che agli elementi che la compongono.

La rappresentazione nel teatro greco era già dotata di sistemi mobili come il sipario o i *periaکتοι*, macchine a prisma triangolare e girevoli, ciascuna con tre facce decorate diversamente³ - che creavano il fondale - con semplici dispositivi per simulare voli, per produrre rumori o per l'apparizione degli attori. Già Vitruvio, nel V libro dedicato agli edifici di pubblica utilità, nel descrivere gli impianti dei teatri presso i greci e i romani fa

¹ I primi risultati di quanto riportato nel presente capitolo sono pubblicati negli atti del convegno 'International Conference on Structural Health Assessment of Timber Structures', Lisbona 16-17 giugno 2011, (G. Ceniccola, *Historical theatres and preservation of the ligneous stage machine. New trends in Italy*, paper 66).

² E. Povoledo, s.v. «Scenotecnica», in S. D'Amico (a cura di), *Enciclopedia dello spettacolo*, Casa Ed. Le maschere, Roma 1954, vol. VIII, p.1614.

³ Il «*De Architectura*» di Vitruvio in A. Pinelli, *I teatri. Lo spazio dello spettacolo dal teatro umanistico al teatro dell'opera*, Sansoni, Firenze 1973, p.47.

riferimento ad alcuni macchinari e dispositivi quali piattaforme girevoli, carrucole e funi per i voli, botole sul piano del palcoscenico⁴.

Dopo il periodo medievale di stasi della rappresentazione teatrale, la rivoluzione scenotecnica prende avvio a partire dal Cinquecento con i primi teatri stabili di Corte: l'apparato scenotecnico è affidato a due file di quinte laterali su cui è tirato un telone o una cupola a simulare il cielo; le macchine sono poco usate, mentre a giochi di luce è affidata la resa realistica per le albe e i tramonti⁵, effetti scenici utilizzati per scandire il tempo nello spettacolo.

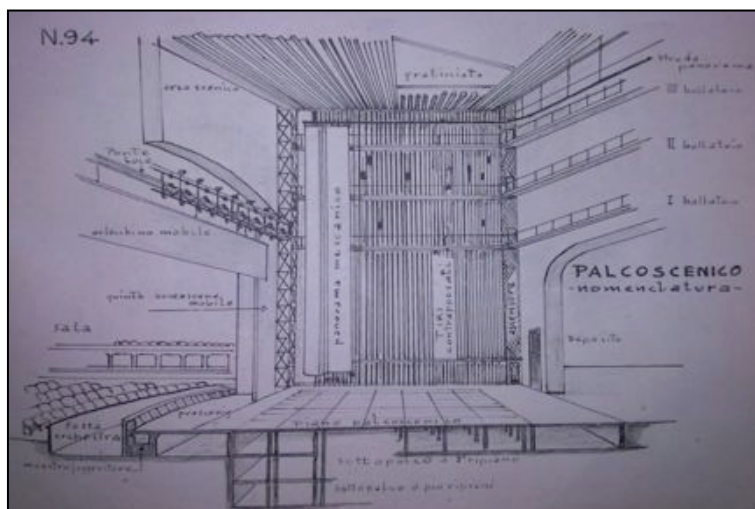


Fig.1 – Sezione schematica di una torre scenica (da B. Mello, *Trattato di, op.cit*, p. 141)

Agli inizi del Seicento, con l'affermarsi dell'opera in musica, compaiono le *machine* e *ingegni*⁶ con *ingegneri* o *architetti*⁷ in qualità di scenotecnici che applicano le loro competenze tecniche per rispondere alle esigenze sceniche dello spettacolo.

La prima trattazione organica dedicata alla scenografia e alle macchine teatrali si deve a Niccolò Sabbatini che nel 1631, con una seconda edizione nel 1637, dà alle stampe il testo *Pratica di fabbricar scene e machine teatrali*: individua sistemi e macchinari su «come far apparire un inferno», «come far sorgere i monti o altro di sotto al palco», «per far nascere l'aurora», «per fingere» i tuoni, i lampi o il vento⁸, macchinari e scenari già sperimentati ed utilizzati per gli spettacoli nel Teatro del sole di Pesaro (fig. 3). Il testo si pone come una trattazione sistematica delle invenzioni e esperienze ormai consolidate a seguito della sua pratica in campo teatrale: con l'intento di proporre un manuale operativo, Sabbatini presenta il tutto con semplici formule perché possano essere facilmente comprese soprattutto dalla maestranze con la cui opera era possibile realizzare i vari macchinari.

⁴ E. Quagliarini, *Costruzioni in legno nei teatri all'italiana del '700 e '800. Il patrimonio nascosto dell'architettura teatrale marchigiana*, Alinea, Firenze 2008, p.105.

⁵ E. Povoledo, *ibidem*.

⁶ F. Battistelli, *Scene, macchine, sipari, decorazioni*, in F. Mariano (a cura di), *Il teatro delle Marche*, Nardini, Fiesole 1997, p. 103.

⁷ A. Perrini, *Scene e macchine teatrali*, E&A editori associati, Roma 1989, p. V.

⁸ N. Sabbatini, *Pratica di fabbricar le scene e machine teatrali*, E&A ed.associati, Roma 1989 (riproduzione).

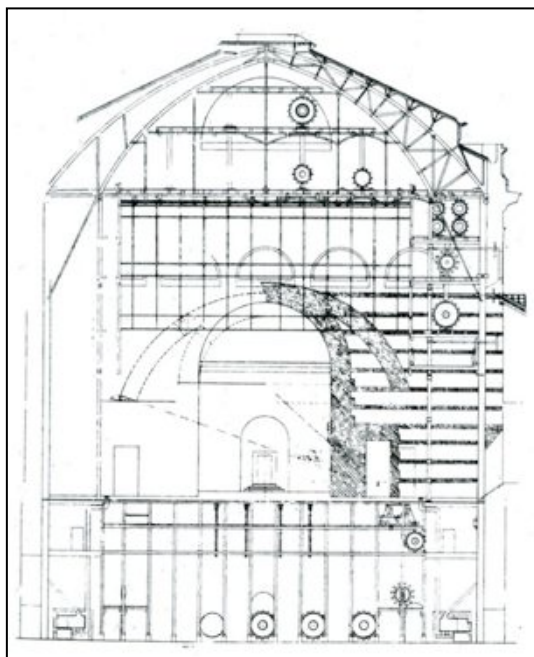


Fig.2 – Sezione della torrescenica del Teatro Massimo di Palermo, 1864 in cui è evidente il complesso sistema della macchina scenica. (da D. Abbado, A. Calbi, S. Milesi (a cura di), *Architettura e teatro. Spazio progetto e arti sceniche*, ed. Il saggiatore, Milano 2007, p. 96)

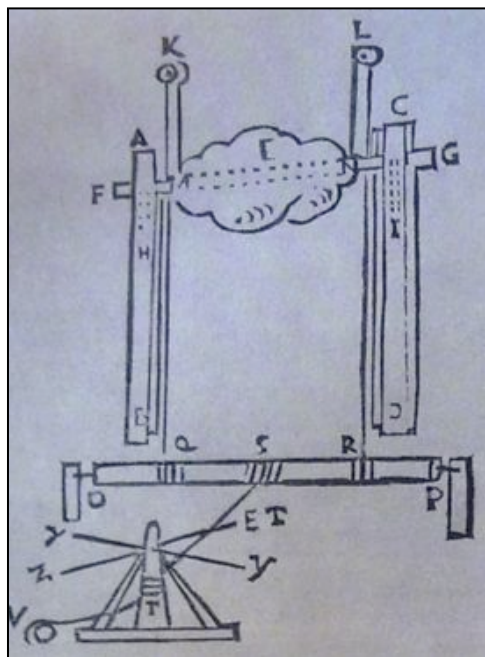


Fig.3 – Macchina per l'apparizione delle nuvole. (N. Sabbatini, cit.)

Segue l'opera di Sabbatini quella di Giacomo Torelli⁹, «macchinista di fama europea [...] diffusore di una tecnica scenica nuova [...]». Uomo geniale e di vasta cultura egli era ingegnere, pittore, macchinista, poeta e matematico [...]»¹⁰. Torelli si occupa della realizzazione di ingegni per le 'mutazioni a vista' tant'è che lo stesso Milizia lo cita per l'ideazione di «una bella macchina di mutar di un tratto tutte le scene per mezzo di leva e di argano mosso da un peso»,¹¹ movimentando le quinte sceniche tramite carrelli di sostegno ai telai delle quinte stesse, posti nel sottopalco e collegati al palcoscenico tramite fessure.

Nel 1676 Fabrizio Carini Motta pubblica il *Trattato sopra la struttura de' Theatri e scene*; ragionando *Di quelle cose, che generalmente sono necessarie nella scena*¹², egli propone di introdurre nella composizione del teatro un nuovo volume, la torre scenica, intesa come spazio autonomo rispetto alla sala per gli spettatori, destinata alla produzione dello spettacolo. Carini Motta, quindi, introduce quel volume che tutt'oggi caratterizza l'edificio teatrale - insieme alla sala - benchè con variazioni tipologiche, definito da un'altezza maggiore della sala affinché possa ospitare i macchinari di cui si auspica l'invisibilità agli occhi dello spettatore. Ancora, è dotata di un palcoscenico dotato di botole che permettano il cambio degli scenari senza creare impedimenti alla scenografia stessa, un

⁹ Cfr. A. G. Bragaglia, *Nicola Sabbatini e Giacomo Torelli: scenotecnici marchigiani*, Ente Artistico Marchigiano, Pesaro 1952.

¹⁰ A.G. Bragaglia. *op.cit.*, p.96.

¹¹

¹² F. C. Motta, *Trattato sopra la struttura de' teatri e scene*, in E. G. Graig, *Trattato sopra la struttura de' teatri, e scene*, Ed. Il Polifilo, Milano 1972, pp. 12-15.

sottopalco, inteso come il luogo «dove si regolano le muttazioni»¹³ - alto tanto quanto sia necessario perché un uomo possa camminare in piedi - ed, infine di corridoi, gli attuali ballatoi, che servano per la sospensione delle scene o di macchinari e allo stesso tempo sono utilizzati per la movimentazione delle stesse.

All'attività degli scenotecnici, non si può non affiancare quella degli scenografi, di coloro che materialmente realizzano l'immagine della scena, di cui i Galli Bibiena ne sono certamente i rappresentanti massimi, con i loro studi prospettici sulla resa realistica dell'ambiente in cui si svolge l'azione.

E' importante considerare le influenze della scenografia perché è alle esigenze di quest'ultima che la scenotecnica deve rispondere.

La scenografia barocca «trasforma il palcoscenico in un'opera d'ingegneria servita da un complesso artigianale specializzato [...] tutto il palcoscenico è agibile, dal sottopalco alla soffitta [...] la parte superiore del palcoscenico è organizzata con guide, tiranti, pianerottoli, in un complesso che prelude alla graticcia»¹⁴. Affiancano il palcoscenico i depositi per le scene, le macchine e gli attrezzi necessari allo spettacolo. La scenografia del XVIII secolo, sistematizza i dispositivi del secolo precedente ed introduce il graticcio per la movimentazione delle scene dall'alto; le quinte e i fondali sono dipinti in luoghi specifici; i locali annessi aumentano nelle loro dimensioni. Il XIX secolo è favorito dall'introduzione del sipario di fine Settecento che consente ogni tipo di operazione negli intervalli dello spettacolo, mantenendo fissa la composizione del secolo precedente con la sola introduzione delle forze idrauliche per la movimentazione delle scene¹⁵.

Nei trattati di fine Settecento e dell'Ottocento la struttura della macchina scenica è quasi data per scontata nella sua tripartizione in sottopalco, palcoscenico e graticcia, ed i trattatisti si limitano a dare indicazioni specifiche di tipo dimensionale per la realizzazione dei vari elementi.

Ne *La regolata costruzione de' teatri*, pubblicata a Napoli nel 1787, Vincenzo Lamberti dedica un intero capitolo¹⁶ alla costruzione delle macchine teatrali; con l'utilizzo di legno, corde, ruote dentate e carrucole in bronzo, descrive - tramite disegni e schemi esecutivi - le modalità per la realizzazione di tre macchine per effetti speciali¹⁷: «la prima servirà per lo fragor della saetta», «la seconda per lo rimbombo del fulmine»¹⁸ e «la terza macchina poi riguarda la mutazion dello scenario all'istante coll'impiego di poche persone»¹⁹ (fig. 4,5,6). In particolare per quest'ultima tipologia di macchina è evidente il riferimento al Torelli ed ai suoi 'telai lignei' posti su un supporto mobile che, movimentati dal sottopalco, permettevano il cambio delle quinte componenti la scenografia; dal trattato di Lamberti si legge come l'obiettivo prioritario fosse creare 'effetti speciali' che potessero

¹³ *Ivi*, p. 12.

¹⁴ E. Povoledo, s.v. «Scenotecnica», *cit.*, pp.1614-1618.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ V. Lamberti, *La regolata costruzione de' teatri*, V. Orsini, Napoli 1787, pp. LI-LV: «Delle macchine teatrali».

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ivi*, p. LII.

affascinare lo spettatore ed, allo stesso tempo, trasporlo nella realtà con eventi naturali come i tuoni ('fragor de la saetta') e i fulmini.

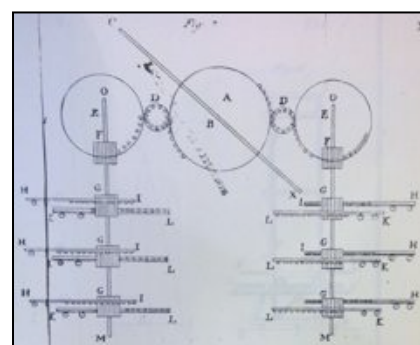
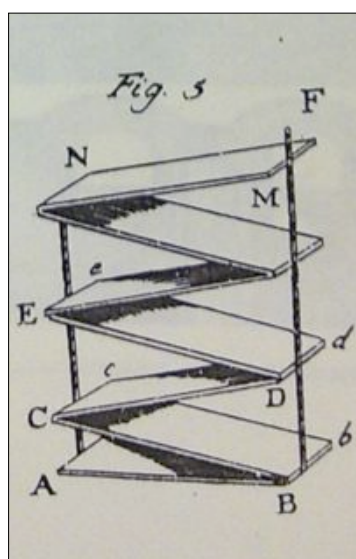
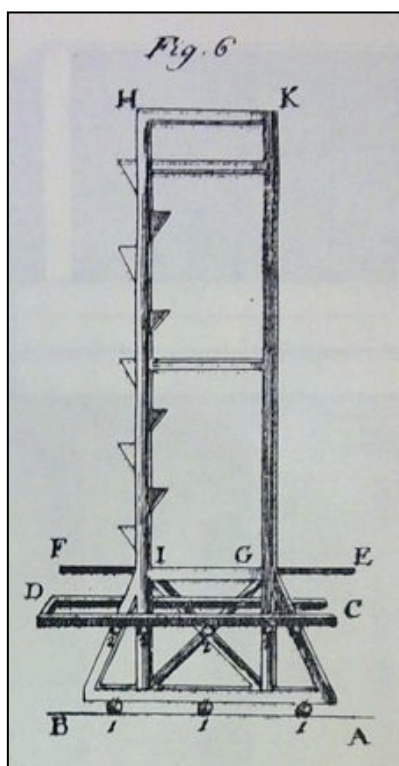


Fig. 6 – Schaema d'ingranaggi atti al funzionamento dei carrelli (da V. Lamberti, *cit.*, tav.6)

Fig. 4-5 – Carrello per la movimentazione delle scene (a lato); macchina per «lo fragor della saetta» (in alto) (da V. Lamberti, *cit.*, tav.6)

Francesco De Cesare nella sua *La Scienza dell'architettura* (1856)²⁰ sofferma la sua attenzione in particolar modo sulla composizione e sulle caratteristiche di cui deve essere dotato un palcoscenico: ne propone la realizzazione in legno di abete, essenza particolarmente elastica, con tagli simmetrici su entrambi i lati in cui far scorrere le scene movimentate tramite *carretti* (Fig.7) posti nel sottopalco e di botole per l'accesso degli attori; suggerisce di porre la *pergola*, attuale graticcia, raggiungibile tramite scale e ballatoi, ad un'altezza tale che sia almeno il doppio delle quinte per evitare che si creassero pieghe nelle stesse²¹. Al fine di stabilire l'inclinazione del piano del palcoscenico, che «nei più ben intesi teatri è di circa 1/18 della lunghezza», stabilisce che «il punto medio del palco al livello dell'occhio dello spettatore messo in piedi nella porta d'ingresso della platea»²², col conseguente variare in base alla lunghezza dello stesso. La definizione della posizione dei tagli delle quinte è ulteriore argomento di riflessione: dalla loro posizione, infatti, deriva la maggiore o minore visibilità della scena: il suo riferimento nella prassi è Antonio Niccolini con la progettazione del teatro di San Carlo ove la distanza delle quinte, il cui numero non

²⁰ F. De Cesare, *La scienza dell'architettura applicata alla costruzione, alla distribuzione, alla decorazione degli edifici civili per Francesco De Cesare Architetto*, dai tipi di Giovanni Pellizzone, Napoli 1856, III vol., cap. II.

²¹ *Ivi*, p. 110.

²² *Ivi*, p. 109.

dovrebbe «oltrepassare di sette in ciascun lato»²³, va aumentando a partire dal proscenio verso il retropalco. Dallo scritto emerge come le riflessioni dello studioso napoletano derivino dall'esperienza, da dati empirici desunti dalla conoscenza di numerose architetture e del loro funzionamento, a mostrare il valore di quest'ultime in qualunque processo d'intervento a carico di un architettura teatrale.

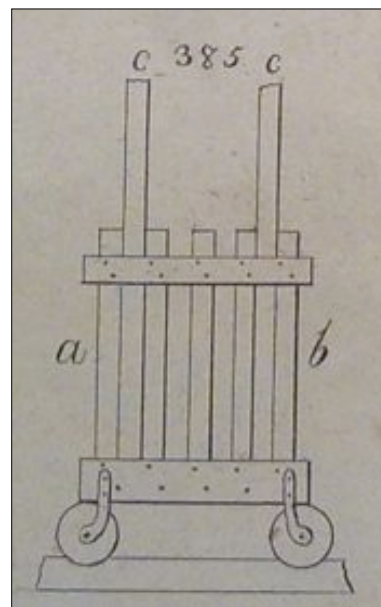


Fig.7 – Carrello per la movimentazione delle scene (da F. De Cesare, *La scienza dell'architettura applicata alla costruzione, alla distribuzione, alla decorazione degli edifici civili* per Francesco De Cesare Architetto, III vol. Napoli 1855-56, tav.2)



Fig.8 - Arcevia (AN), teatro Misa. Tagli sul piano del palcoscenico per il passaggio delle quinte aggangiate ai carrelli. (foto 2010)



Fig.9 – Arcevia (AN), teatro Misa. Carrelli per la movimentazione delle quinte situati nel sottopalco. (foto 2010)

Oltre agli elementi 'chiave' che costituiscono l'ossatura della scenotecnica - palcoscenico, sottopalco e graticcio (elemento basilare della macchinaria superiore) - che accomunano le idee di scenotecnica dei vari trattatisti, nel teatro possiamo trovare argani, ballatoi e scale, carrelli o macchine per effetti speciali.

²³ *Ivi*, p.110.

Il palcoscenico si compone di un assito di legno sorretto da una sottostante travatura dello stesso materiale poggiata alle murature laterali. Il piano del palco, inclinato, in genere, del 5% verso la platea, può essere dotato di botole per il trasporto dal sottopalco di elementi per la scenografia²⁴, o di fenditure, specchiate su entrambi i lati, in cui far scorrere i telai presenti nel sottopalco di sostegno alle scene (figg.8-9). E' questo il caso del Teatrino di Corte della Reggia di Caserta in cui sono tutt'ora visibili i «sedici tagli per lato, chiusi con elementi lignei ma ben riconoscibili»²⁵ (figg.10-11). Se nella torre scenica ottocentesca i telai per le quinte, le fenditure, il piano inclinato, la macchineria, sono elementi fondanti lo stesso, con il teatro del Novecento muta la sua composizione seguendo i mutamenti dello spettacolo: spettacolo predominante nel primo Novecento è, di fatto, la commedia che richiede una scena fissa realistica in cui le quinte sono poco utilizzate, da cui conseguenze l'assenza di macchineria di sottopalco e una torre scenica di ridotta altezza in quanto non c'è necessità di 'nascondere' grandi fondali. Il palcoscenico, inoltre, può essere fisso o mobile su piastre - come lo storico palcoscenico del teatro alla Scala o il più recente del teatro di San Carlo - o ancora girevole di cui un esempio ancora funzionante è conservato nella torre scenica del teatrino di Corte di Palazzo Reale a Napoli (fig.12).²⁶



Fig.10 – Caserta, teatrino di Corte della Reggia. Botole, di differenti dimensioni presenti sul piano del palcoscenico (foto 2011).

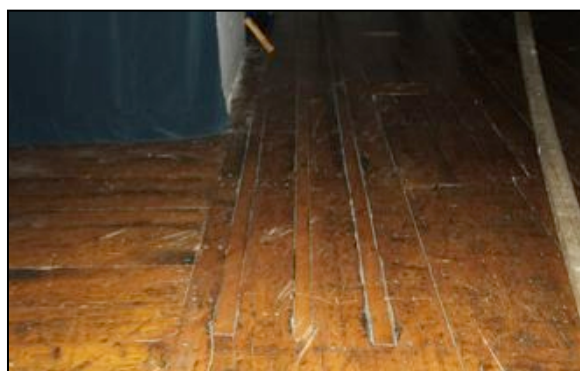


Fig.11 – Caserta, teatrino di Corte della Reggia. Tagli per il passaggio dei telai delle quinte piano del palcoscenico (foto 2011).



Fig.12 – Napoli, teatro di Corte,. Palcoscenico girevole, vista del sistema dal sottopalco (foto 2010).

²⁴ B. Mello, *op.cit.*, p. 149.

²⁵ P.L. Ciapparelli, *Luigi Vanvitelli e il teatro di Corte di Caserta*, Electa Napoli 1995, p. 14.

²⁶ E. Povoledo, s.v. «Palcoscenico» in S. D'Amico (a cura di), *Enciclopedia dello spettacolo*, Casa Ed. Le Maschere, Roma 1958, vol. VII, pp. 1521-1524.

Nel teatro sette-ottocentesco il sottopalco, inteso quale ambiente presente al di sotto del piano di calpestio del palcoscenico, in dipendenza delle dimensioni di quest'ultimo e della sua dotazione scenotecnica, varia in altezza: sarà profondo e quindi dotato di uno o più ballatoi se è presente un palco oleodinamico che necessita di una certa profondità per le movimentazioni, profondità, invece, non necessaria se sul piano di calpestio ci sono solo botole o un piattaforma girevole. Più in generale, è il luogo della traslazione orizzontale delle scene²⁷, dove un telaio ligneo, di sostegno alle quinte che compongono le scenografie scorre su una guida in legno ancorata ad un elemento in muratura. Il sottopalco del Novecento, invece, perso il ruolo di luogo per le 'movimentazioni', diviene camerino o deposito.

Concorrono a dar vita alla scenografia le scene sospese alla graticcia (fig.13), ossia il piano forato formato da travetti lignei posti in senso parallelo alla scena, intervallati a spazi vuoti (in genere della stessa larghezza dei travetti) ove sono collocate le pulegge ('rocchi') con i tiri che movimentano le scene²⁸ o le 'americane' ossia assi (in legno o ferro) su cui sono sospesi gli apparecchi illuminanti; affiancano le pulegge, le guide per le corde con la funzione di evitare che le stesse, uscendo dallo spazio ad esse dedicato, creino degli impedimenti alla movimentazione delle scene. Al graticcio sono appesi stangoni e americane nonché quelle parti di scena che lo richiedano per il loro specifico impiego e che debbano apparire o occultarsi alla vista.²⁹ La suddetta struttura a griglia è integrata da un'ulteriore orditura di travi poste in senso longitudinale che sono poggiate alle murature sottostanti o sospese alle strutture portanti del tetto.³⁰

Il ballatoio - definito anche come 'ballatoio di manovra'³¹ - (fig.14) è un corridoio a sbalzo dalla muratura³² che ha la funzione di render raggiungibile sia la graticcia che i vari livelli delle scene per la risoluzione di eventuali problemi tecnici o per contribuire manualmente alla movimentazione di scene e impianti per lo spettacolo; in base all'altezza della torre scenica o alla profondità del sottopalco sono presenti uno o più ballatoi collegati tra loro con scale in legno, muniti di un parapetto su cui si legano le corde provenienti dalla graticcia.³³

L'elemento che delimita la torre scenica e allo stesso tempo la unisce al volume della sala è il sipario: definito spesso come una 'quarta parete'³⁴ quando un dipinto con una scena architettonica simulava la conclusione della stessa, la sua movimentazione è garantita da differenti tipologie di meccanismi manuali o elettrici che ne permettono

²⁷ B. Mello, *op.cit.*, p. 147.

²⁸ A. Cassi Ramelli, *Edifici per gli spettacoli*, A. Vallardi Editore, Milano 1948, p.109.

²⁹ P. Ansaldo, s.v. «Graticcia», in S. D'amico (a cura di), *Enciclopedia dello spettacolo*, Casa ed. Le Maschere, Roma 1956, vol. V, pp. 1646-1647.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ R. Loi, *Scenografia e Scenotecnica per il teatro*, Gremese, Roma 2007, p. 35.

³² E. Quagliarini, *Costruzioni*, *op. cit.*, p. 105.

³³ V. Marchi, voce *Ballatoio*, in S. D'amico (a cura di), *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. I, pp. 1333-1334.

³⁴ V. Morpurgo, *L'avventura del sipario. Figurazione e metafora di una macchina teatrale*, Milano 1984, p. 11.

differenti modalità di apertura o chiusura³⁵. Nei teatri di notevoli dimensioni (che superano i mille spettatori) esso è affiancato da un sipario tagliafuoco.

Fig.14 – Angri (Sa), Cine-teatro Minerva. Torre scenica con i resti della macchina lignea; sono ancora presenti la graticcia e il ballatoio (foto 2010).

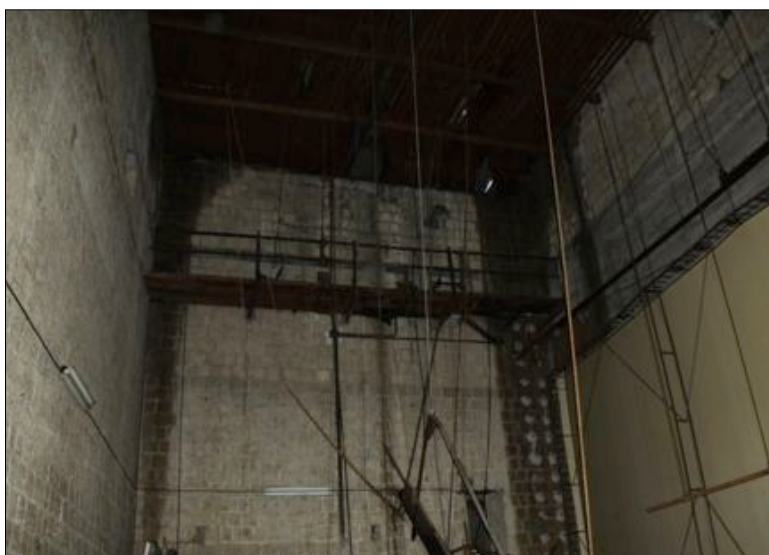
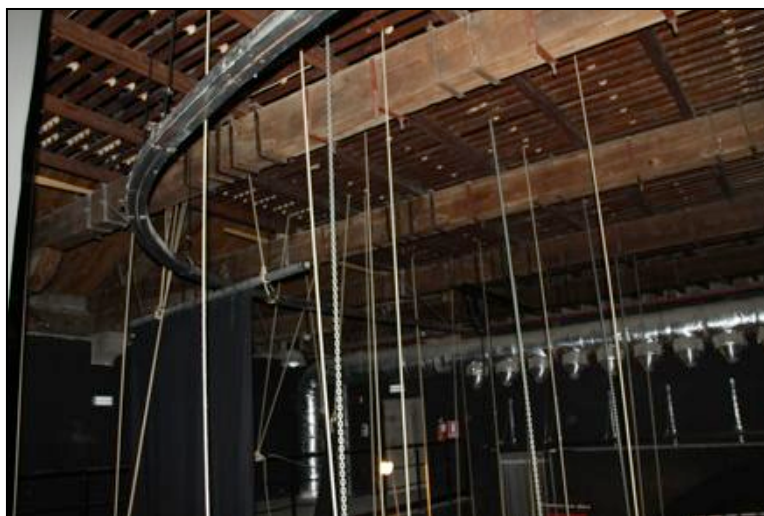


Fig.14 – Angri (Sa), Cine-teatro Minerva. Torre scenica con i resti della macchina lignea; sono ancora presenti la graticcia e il ballatoio (foto 2010).



Fig.15 – Torre del Greco (Na), teatro Iris. Vista dello spazio occupato dal demolito palcoscenico (foto 2010).

Alla conservazione del complesso della macchinaria scenotecnica storica concorrono numerosi fattori che delimitano un ambito complesso. In prima istanza, la riflessione si sofferma sull'evoluzione della tecnologia nel suo essere tale sulle ricadute di quest'ultima sugli impianti scenotecnici che compongono la macchina scenica. La tendenza prima alla meccanizzazione e poi all'automazione delle scenografie è stata, da sempre, al centro degli

³⁵ In riferimento alla modalità di apertura e chiusura si distingue il sipario Wagner, s. alla tedesca, s. francese, s. all'austriaca, s. alla veneziana, s. alla romana, s. alla greca, s. all'italiana. (R. Loi, *op.cit.*, p.34).

studi relativi all'architettura teatrale - come dimostrano i numerosi trattati e studi dedicati all'argomento - al fine, innanzitutto, di agevolare e semplificare il lavoro dei tecnici di scena, di avere la possibilità di mutare questa in modo sempre più veloce e di limitare anche i rischi d'infortunio derivanti dalla movimentazione dei vari macchinari. Un esempio è dato dai *carrelli* progettati da Lamberti o De Cesare, che comunemente venivano usati nei teatri ottocenteschi per permettere il movimento dal sottopalco delle scene muovendosi su ruote o su binari, fino a giungere ai più recenti palcoscenici mobili che consentono velocissimi cambi di scena offrendo la possibilità di 'far scomparire' nello spazio del sottopalco l'intera composizione scenografica. Ancora, il riferimento è agli argani in legno sostituiti da comuni motori spesso automatizzati e gestiti con semplici *software*.

È indubbio che i progressi tecnologici abbiano contribuito a modificare anche le prestazioni scenografiche dello spettacolo; in particolare le tecnologie proposte negli anni Trenta del Novecento, in corrispondenza di un periodo di crisi dello spettacolo teatrale a favore di quello cinematografico, hanno indotto a imponenti cambiamenti che hanno segnato la vita dei manufatti teatrali, definendo la loro composizione con interventi tuttora leggibili. Alberto De Angelis³⁶, in merito al rapporto tra lo spettacolo ed il progresso tecnologico, nel 1938 scrive:

Avremmo comunque torto di tacere intorno ai progressi tecnici che si sono verificati durante il secolo - il secolo delle invenzioni - e che hanno accompagnato il modificarsi della scenografia, se pure non volgiamo ammettere senz'altro che abbiano proprio essi concorso a modificarla. Il più importante è stato la luce. Quando il secolo XIX si apre siamo ancora alla luce ad olio. Succedono il petrolio, il gas, fino a che si giunge al trionfo dell'elettricità. Come negare che una scena illuminata ad olio differisca da una illuminata ad elettricità? E che lo scenografo, di conseguenza, nel comporre le scene, non abbia tener conto della trasformazione del genere delle fonti d'illuminazione? [...] Quanto al palcoscenico multiplo [...] con esso è possibile effettuare cambiamenti di scena rapidissimi - a vista dello spettatore - ed ottenere sul palcoscenico stesso i più svariati dislivelli, eliminando quasi sempre le lungaggini delle sovrapposizioni dei praticabili. Così anche nell'allestimento di opere del vecchio repertorio, si ha una mutabilità di ambiente maggiore e più rapida di quanto potesse ottenersi nel passato; e ciò tende anche a riparare in parte alla inferiorità del teatro nei confronti del cinematografo, di cui una delle principali prerogative è quella di offrire allo spettacolo maggiore illusione di verità. Tali mutamenti giovano agli odierni compositori, i quali possono così disporre di un numero di scene più numeroso di quanto consentisse la vecchia scenotecnica teatrale.³⁷

³⁶ Alberto De Angelis (1885-1965), studioso dell'attività musicale romana del XIX secolo, è autore di numerosi scritti inerenti il mondo del teatro e della musica tra cui il fortunato Dizionario è stato il fautore, poi direttore, del Museo teatrale dell'Opera di Roma (R. Mieloncelli, s.v. «De Angelis Alberto» in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma 1987, vol. XXX, pp.76-78).

³⁷ A. De Angelis, *Scenografi italiani di ieri e di oggi. Dizionario degli architetti teatrali, scenografi, scenotecnici, figuristi*, ed. Trinacria, Roma 1938, pp. 8-16. In riferimento al rapporto tra lo spettacolo e l'illuminazione elettrica, De Angelis sottolinea come non avesse trovato approvazione da parte di tutti gli autori teatrali accusandola dell'incapacità di creare atmosfere 'vivaci' a differenza degli impianti ad olio o petrolio (*Ibidem*).

La tecnologia appare indispensabile per risollevare le sorti del teatro oltre che per consentire agli autori maggiori libertà espressive e agli spettatori di fruire di uno spettacolo ritenuto 'migliore' rispetto a quello tradizionale del secolo precedente.

Alle questioni strettamente legate all'ambito teatrale e all'evoluzione tecnologica si associano problematiche di conservazione della materia e quindi di naturale deperimento del legno di cui si compone la macchina scenica storica: si presentano, quindi, problematiche di usura per l'utilizzo per elementi quali pulegge, guide per le funi o carrelli che per la funzione svolta sono destinati a consumarsi per strofinio, sia degrado per attacchi di insetti xilofagi. Al degrado del materiale contribuisce anche lo stato in cui si trovano molte architetture teatrali, in particolar modo nelle province: il riferimento è ai teatri chiusi o abbandonati³⁸, ove il legno si deteriora per manutenzione assente o per un utilizzo non adeguato.

Un'analisi puntuale dell'odierna situazione teatrale in Italia, condotta con particolare attenzione al contesto della Campania (cfr. 2.2-2.3) ma estensibile a buona parte del territorio nazionale, dimostra quanto il valore della macchina scenica, architettura dinamica e versatile, sia nella maggioranza dei casi associato a quello di un semplice elemento funzionale posto all'interno del volume della torre scenica, una 'macchina' appunto; è quasi del tutto assente, invece, il riconoscimento in essa di una parte essenziale della complessa architettura del teatro, oltre che elemento portatore di valenze storiche. Parlare di valenze storiche per la macchinaria scenica implica considerare il suo essere testimonianza materiale di una tradizione artigiana, frutto, tuttavia, di studi ed esperienza, oltre che considerare il suo 'valore di civiltà' legato all'essere partecipe della storia del teatro sia dal punto di vista architettonico che letterario. L'idea di macchina scenica come elemento funzionale si evince già dalla definizione che la prassi attribuisce alla progettazione degli interventi riguardanti la torre scenica e, quindi, la sua macchinaria: l'intervento è definito di 'ripristino', di 'ammodernamento', quasi mai di 'restauro' che sottintende, a differenza delle altre operazioni, il riconoscimento di valori che ne impongono, con un imperativo morale, la conservazione. I primi interventi, invece, sottendono il fine primario della risposta all'esigenza funzionale che per il restauro, al contrario, è solo un mezzo - non un fine - per garantire la conservazione.

Inoltre, si nota che se la progettazione e lo studio del funzionamento delle macchine teatrali nel teatro dell'Ottocento³⁹, alla ricerca di 'effetti speciali' e di una possibilità di cambiare le scene sempre più velocemente è accompagnato da trattazioni con precisi disegni e descrizioni relative alla modalità d'esecuzione e gestione delle stesse,

³⁸ Da un inventario delle architetture teatrali della Campania (cfr. 2.3), riferito agli anni 2009 ed il 2011, risulta che a fronte di 28 teatri storici esistenti in Campania, 14 sono chiusi, di cui più del 50% si trovano in gravi condizioni di degrado. Circa la realtà nazionale, cfr. M. N. Trivisano, *Ricognizione delle sale teatrali in Italia. La dotazione e la distribuzione territoriale. La situazione delle infrastrutture teatrali nell'Italia Meridionale ed Insulare* (www.spettacolodalvivo.beniculturali.it); L. Chiari, *Teatri preziosi e stravaganti*, Motta, Milano 2003; C. Guarino-F. Giambone, *Teatri negati. Censimento dei teatri chiusi in Italia*, Franco Angeli, Milano 2008.

³⁹ La delimitazione temporale deriva dalla differenza della composizione dell'impianto scenotecnico tra l'Ottocento e il Novecento come già esposto ad inizio del paragrafo.

la progettazione odierna prende in prestito dalla ingegneria meccanica principi e sistemi per soddisfare le esigenze dello spettacolo contemporaneo.

Al concetto della macchina scenica, che viene identificato sovente nell'elemento 'palcoscenico' è associata, seppur in maniera latente, l'idea di elemento in continua evoluzione determinata dalla evoluzione tecnica e tecnologica, come si legge dalla letteratura sull'argomento⁴⁰. Negli anni Cinquanta del Novecento si nota il mancato ammodernamento del palcoscenico come concausa della crisi del teatro e, di conseguenza, si propongono cambiamenti e sostituzioni senza alcun riferimento alla potenziale valenza delle architetture lignee della macchina scenica. E' da sottolineare come, nel periodo considerato, il teatro è temporaneamente oscurato dal cinema, verso cui sono rivolte le attenzioni sia in ambito architettonico che letterario, per cui anche alle architetture del teatro è rivolta poca attenzione. A tal proposito si è visto come nel dibattito sviluppatosi in occasione del Convegno di Lettere (1.2), l'idea *diffusa* è l'adattamento dell'esistente; solo nelle riflessioni di Antonio Cassi Ramelli, studioso di architettura teatrale e cinematografica oltre che progettista, troviamo riferimenti alla necessità di confrontarsi con l'esistente e con i suoi valori, nel suo definire l'intervento di 'restauro' e non di semplice ammodernamento⁴¹. La medesima tendenza si legge anche nell'*Enciclopedia pratica per progettare e costruire*⁴² alla voce «teatro», nell'individuare le tendenze contemporanee nella progettazione dei teatri, indica quale intervento ricorrente quello della «conservazione, restauro e *modernizzazione* degli edifici esistenti del XIX e XX secolo», affiancandolo agli «interventi di nuova costruzione»⁴³, dove il restauro e la conservazione sono riferiti agli ambienti della sala o alle superfici, mentre l'intervento di ammodernamento è destinato alla macchina scenica.

La maggior parte degli apparati scenotecnici dei teatri campani sono andati persi anche in tempi recentissimi, con interventi risalenti agli ultimi vent'anni; tuttavia ne resta ancora qualche traccia nel teatro Garibaldi di Santa Maria Capua Vetere, nel teatrino di Corte della Reggia di Caserta ed al cine-teatro Minerva di Angri che dispone, seppur non in ottimo stato di conservazione, degli elementi costituenti la torre scenica quali il

⁴⁰ E. Prampolini, *L'evoluzione della scenotecnica* in AA.VV. *Cinquant'anni di teatro in Italia*, Bestetti, Roma, 1954: «nei teatri lirici, per imprescindibili esigenze di prestigio e necessità di spettacolo, l'attrezzatura tecnica si andava aggiornando»; E. Povoledo, s.v. «Palcoscenico» in S. D'Amico (a cura di), *Enciclopedia dello spettacolo*, I ed., Casa editrice Le Maschere, Roma 1958, vol. VII, p. 1520: «il palcoscenico ottocentesco, adattato nei limiti del possibile ai criteri della moderna messinscena meccanizzata [...]».

⁴¹ Cassi Ramelli, nella prima trattazione autonoma relativa alla progettazione dei luoghi di spettacolo pubblicata nel Novecento, nella sezione dedicata ai 'teatri', mette a confronto le necessità del rapido cambiamento delle scene con le esigenze di architetture esistenti: «Il problema di un rapido cambiamento delle scene che permetta inoltre l'avvicinarsi di scene costruite o almeno già preparate prima o durante lo spettacolo è stato risolto con svariatisimi tipi di palchi [...]. Lo studio è tanto più importante nel restauro dei teatri costruiti nel passato, od anche soltanto pochi anni or sono, poiché le esigenze della messa in scena sono in poco tempo quasi prodigiosamente aumentate richiedono dovizia di spazio, un tempo assolutamente impreveduto. E tanto più se ne deve tener conto in quei teatri, i maggiori, in cui si usano messe in scena originali ed esclusive e nei quali sia possibile quindi lo sfruttare pienamente le risorse offerte dai nuovi mezzi meccanici» in A. Cassi Ramelli, *op.cit.*, p.109.

⁴² E. Neufert, *Enciclopedia pratica per progettare e costruire*, Hoepli, Milano 1973.

⁴³ *Ivi*, p. 509.

graticciato, le americane, i ballatoi, i tiri, le funi, oltre all'originario piano di palcoscenico (fig.14).

Nel teatro Garibaldi di S. Maria Capua Vetere (cfr.4.2.1) mentre il piano del palcoscenico è stato completamente ricostruito - ed eliminata la macchineria di sottopalco - il graticcio si conserva nella sua autenticità insieme ad altri componenti del palinsesto scenotecnico (fig.13). Il reticolo ligneo del graticcio, databile agli inizi del Novecento, poggia sulle catene delle capriate di sostegno al tetto della torre scenica, ad esse reso solidale tramite ammorsature in ferro. Tra i 'vuoti' del graticcio trovano spazio le pulegge che ruotano su un asse in acciaio (fig.16): gli ultimi due elementi appaiono 'nuovi' rispetto al resto delle strutture, ipotesi plausibile se consideriamo che sono elementi che, per la funzione svolta (su di essi scorrono le funi), si usurano nel tempo. Sospeso al graticcio tramite pendini in ferro agganciati a loro volta ad una piattina in ferro bullonata tra due travetti del graticcio stesso, è uno stangone semiellittico in ferro utilizzato per sostenere le quinte di fondo, dal singolare disegno, attualmente non più utilizzato e sostituito da fondali paralleli tra loro che costituisce una testimonianza materiale della dotazione scenotecnica storica del teatro. Accanto ai 'rocchi' si conserva anche una guida per le corde (fig.16), mentre della presenza di tamburi ci sono testimonianze fino agli anni Novanta dopo di che resta solo documentazione fotografica (fig.18). All'argano in ferro, probabilmente utilizzato per la movimentazione di singoli elementi, si affiancano i recenti motori elettrici (fig.17) che hanno sostituito quest'ultimi e i tamburi nella movimentazione degli elementi delle scenotecnica, previsti da un progetto di recupero del 2000 (cfr. 4.2.1). Leggiamo come la filosofia dell'intervento, che ha posto la macchina scenica superiore in condizioni di poter funzionare rispondendo alle esigenze scenotecniche degli spettacoli contemporanei, sia guidata dall'idea dell'integrazione dell'esistente con il nuovo, con apparati tecnici 'presi in prestito' dalla meccanica: tale logica ha permesso di conservare sia la materia che la funzione.



Fig.16 – Santa Maria C. V. (Ce), teatro Garibaldi. 'Rocchi' su cui scorrono le funi; in fondo è visibile una guida in legno per le corde (foto 2011).



Fig.17 – Santa Maria C. V. (Ce), teatro Garibaldi. In primo piano è visibile un argano in ferro, affiancato da motori elettrici utilizzati attualmente per la movimentazione degli stangoni.

Un processo inverso hanno seguito gli interventi susseguitesesi nel tempo al teatrino dei Corte della Reggia di Caserta (cfr. 4.3.1), che hanno condotto alla sostituzione di tutta la macchinaria superiore (graticcio con tutti gli elementi annessi) e la conservazione del piano del palcoscenico ed alcuni elementi della macchinaria inferiore del sottopalco. Sul piano del palcoscenico sono tutt'ora visibili i sedici tagli predisposti da Vanvitelli, chiusi prima con elementi in ferro⁴⁴, ora in legno; in corrispondenza dei tagli, nel sottopalco, si trovano i carrelli per la movimentazione delle scene posti su appositi binari, ma, il loro essere in parte in ferro ed in parte in legno lascia ipotizzare che gli stessi risalgano alla metà del Novecento.

Fig.18 – Santa Maria C. V. (Ce), teatro Garibaldi. Argano (la foto è databile agli anni Novanta) (ASBAACeBn, archivio corrente, f.1132).



Sul piano del palcoscenico, inoltre, si conservano le varie botole (fig.10) di accesso dal sottopalco, utilizzate sia per la movimentazione delle scene che per l'ingresso degli attori 'con effetti speciali'. Accanto alla buca del suggeritore - il cui accesso dal sottopalco è ora impedito - si trovano due file di primitivi proiettori dedicati all'illuminazione della scena dotati di vetri colorati blu e rossi. Nel piano al di sotto della platea si conserva, abbandonato, un 'carretto' (fig. 19), simile agli stessi descritti da Milizia o De Cesare nei loro scritti sul teatro: il suo stato di conservazione, il suo essere abbandonato tra altri elementi di deposito lascia trasparire quanto negli 'elementi' della macchinaria storica non

Fig.19 – Caserta, teatrino di Corte, Caserta. 'Carretto' depositato nel piano al di sotto della platea (foto 2011).



⁴⁴ Come risulta da documenti d'archivio.

siano riconosciuti altre valenze se non quelle funzionali.

Nella prassi comune, la conservazione della scenotecnica storica è legata alla sua funzionalità in relazione allo spettacolo contemporaneo, a sua volta dipendente dalla funzione attribuita all'edificio, raramente differente, nel teatro, da quella originaria. Attribuire la funzione di luogo di spettacolo ad un teatro storico implica la presenza nello stesso di un apparato scenotecnico dotato delle più comuni tecnologie utilizzate dalla scenotecnica teatrale contemporanea, al fine di attirare regie protese a scegliere teatri che richiedano minori adattamenti del proprio spettacolo: in questa logica, nell'idea del teatro come 'bene culturale' è il suo essere 'bene', con al sua prevalente accezione economica, che prevale sull'aspetto culturale (5.1).

3.2 Le esigenze della rappresentazione e la trasformazione della macchina scenica

La conservazione della macchina scenica implica un necessario riferimento alla scenografia, per il loro essere complementari, essenziali l'una all'altra; difatti, se la scenografia è l'ideazione della scena⁴⁵, il suo disegno, la scenotecnica, col suo letterale significato di 'tecnica della scenografia'⁴⁶ è la pratica realizzazione della scena: dove finisce il disegno comincia la scenotecnica.

La 'messa in scena', a sua volta, è strettamente connessa alle peculiarità del genere teatrale: è evidente che la dotazione scenotecnica di un grande teatro lirico non sia la stessa di quella posseduta da un piccolo teatro di provincia, sia per dimensioni, quindi per limiti materiali, sia per necessità scenotecniche legate alle peculiarità dello spettacolo che ha vita sul suo palcoscenico. Inoltre, con il teatro del Novecento, che sovente trova il suo spazio d'azione in teatri ottocenteschi, muta la modalità di cambiare le scene che si esegue, non più in verticale, con l'utilizzo del sottopalco, ma sul piano orizzontale⁴⁷, per cui il retropalco e lo spazio laterale al palcoscenico diventano essenziali per lo spettacolo: il luogo delle movimentazioni si sposta sul piano dello stesso palcoscenico⁴⁸.

Al mutare della scenografia, derivante dalla sua evoluzione nel tempo, mutano gli elementi materiali necessari per la sua realizzazione, con la tendenza a sostituirli piuttosto che ad adattarli, attribuendo ad essi solo un valore transeunte.

La tendenza progettuale contemporanea è volta a rendere il teatro uno spazio poliedrico dal punto di vista dello spettacolo, dove sia possibile realizzare opere diversificate con il rischio di dotare la torre scenica di 'macchine' spesso sproporzionate

⁴⁵ R. Lori, *Scenografia e scenotecnica per il teatro*, ed. Gremese, Roma 2007, p. 15.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ E. Povoledo, s.v. «Palcoscenico» *cit.*, pp.1523.

⁴⁸ Il teatro del Novecento è privo di sottopalco inteso come luogo per le movimentazioni (cfr.3.1); in riferimento a tale tipologia architettonica Lori nota come «principali difetti, dal punto di vista scenografico, sono solitamente costituiti da un palcoscenico di piccole dimensioni, un boccascena troppo rettangolare, troppo largo ma di scarsa altezza [...] una graticcia bassa [...] e troppo poco spazio laterale» in R. Lori, *op.cit.*, p.26.

rispetto alle effettive potenzialità dell'architettura esistente⁴⁹ non sempre utilizzate, ma inducenti modifiche irreversibili all'apparato scenotecnico. Interventi di tale tipologia, tuttavia, hanno indotto spesso a modificare il senso dell'architettura perdendo anche le necessarie ed indispensabili funzionalità: «per chi lavora nel teatro, l'impossibilità di un normale carico e scarico degli elementi scenotecnici, graticci impraticabili o scarsamente utilizzabili, palcoscenici non sbatolabili [...] acustica e visibilità insufficienti, cabine di regia mal collocate e/o sottodotate non rappresentano certo un dettaglio»⁵⁰, dimostrando quando il nuovo ad ogni costo non sempre migliora la funzionalità di uno spazio. L'affermazione, pronunciata in occasione del convegno internazionale 'Architettura&Teatro'⁵¹ da 'uomini di teatro', è riferita agli effetti comportati sulla rappresentazione in teatri mal ristrutturati, denunciando il loro cattivo funzionamento visto come il risultato dell'assenza di una progettazione integrata da plurime competenze. Il convegno - proposto da operatori del settore teatrale quali registi, musicisti, attori e scenografi - nasce proprio dall'esigenza di ricucire lo strappo creato tra il modo dell'architettura e quello del teatro, dimostrando quanto l'ammodernamento non sia sufficiente a garantire nuova funzionalità, ma sia necessario un progetto che tenga conto dei sottili equilibri dell'architettura del teatro che gli permettono di essere anche una perfetta 'macchina da spettacolo'.

Al tentativo di attribuire al teatro più funzioni si affianca la volontà di attualizzarlo come 'teatro', dotarlo, cioè, di quei dispositivi contemporanei che gli consentano di accogliere e soddisfare le richieste di registi che tendono all'utilizzo degli ultimi ritrovati delle tecnologie di spettacolo. Quest'ultimo, infatti, è creato in modo tale da poter essere messo in scena in differenti teatri che dovrebbero avere caratteristiche scenotecniche simili: un teatro con una torre scenica che non può rispondere alle più frequenti richieste scenotecniche degli spettacoli è un teatro che non gode della preferenza dei registi che, invece, propenderanno per un'architettura che comporti meno lavoro di adattamento del proprio palinsesto alle potenzialità scenografiche della stessa.

Si individuano due generali filosofie d'intervento nei progetti a carico della macchina scenica: la totale sostituzione e l'integrazione, con numerose ulteriori declinazioni. Esemplificativi della prima categoria sono gli interventi realizzati per due teatri tra i più grandi teatri d'Italia: il teatro di San Carlo di Napoli e il teatro la Scala di Milano.

Il teatro di San Carlo è stato oggetto di un progetto di adeguamento alle «mutate esigenze della torre scenica»⁵² tra il 2008 ed il 2010⁵³ che ha previsto la completa sostituzione di tutta la macchina scenica. La sua dotazione scenotecnica al momento

⁴⁹ Cfr. R. Buzzanca, *"Pratica di fabbricar scene": nuove tecnologie*, in nomi P. Bignami- G. Azzaroni, *Gli oggetti nello spazio del teatro*, Bulzoni, Roma 2005, p. 70.

⁵⁰ *Ivi*, p. 11.

⁵¹ 'II Seminario internazionale. Teatro-Arte-Tecnica', Reggio Emilia, teatro Cavallerizza, 18 novembre 2006.

⁵² Archivio Ufficio Tecnico del Teatro di San Carlo, *Progetto preliminare, Relazione illustrativa, s.p.*

⁵³ Il progetto è stato curato da Elisabetta Fabbri, Domenico Triscuoglio, Ciro Tammaro e Raniero Fabrizi (componenti RUP) con la consulenza di Adolfo Natalini, Muller BBM, Susanna Antico, Pilsosio spa, Tma srl, Dari automazioni, Lorenzoni Maurizio.

dell'inizio dei lavori risaliva al dopoguerra⁵⁴: il teatro, infatti, aveva subito dei danni per i bombardamenti che hanno colpito la città di Napoli nel 1943, per cui buona parte degli elementi della scenotecnica sono stati danneggiati in modo irreparabile⁵⁵; negli anni Settanta, inoltre, un nuovo intervento prevede la sostituzione del tavolato del palcoscenico⁵⁶. All'avvio del cantiere, nel 2009, la torre scenica si presenta come il risultato di una serie di adeguamenti e manomissioni avvenute dal dopoguerra in poi.

Il palcoscenico⁵⁷ (32mx23m), inclinato del 5%, era realizzato in legname di abete; poggiava su una struttura su pilastri e travi in legno con il piano di calpestio botolabile. Il sottopalco era dotato di tre livelli: il primo ed il secondo livello avevano il piano in legno mentre l'ultimo, sotto il livello del piano stradale, aveva pavimentazione in pietra; inoltre era presente un montascene per l'arrivo di materiali dal fondo del palcoscenico attraverso una botola (10mx2m).

La graticcia in legno era composta di travi principali (120mmx80mm) a sezione rettangolare inglobate in due L in ferro, con asole per il bloccaggio dei rocchetti, segno di un probabile pregresso consolidamento. I travetti, intervallati da uno spazio di 30mm, per un totale di 101 fenditure, erano disposti in senso parallelo al boccascena, poggiati su travetti in cemento armato perpendicolari al boccascena e sospesi alla struttura portante di copertura. Gli stessi, inoltre, presentavano delle interruzioni in alcuni punti dovute ai tagli effettuati per permettere il passaggio dei paranchi a catena, situazione che impediva lo spostamento su ruote di motori puntuali e che poteva causare la caduta di oggetti dal piano della graticcia stessa. I rocchetti utilizzati erano di differenti tipologie, metallici e lignei, chiodati o incastrati.

I ballatoi erano realizzati in cemento armato a sbalzo dai pilastri inglobati nelle murature laterali della torre scenica e dotati di mantegni in legno. I cinquantaquattro stangoni (tubi in acciaio dal diametro di 50mm, lunghi 20m), erano sostenuti ognuno da sei cavi in acciaio a cui era stato affiancato un ulteriore sistema di dodici elementi con maggiore portata. I motori erano posti su una struttura sospesa alla copertura all'uopo consolidata, al di sopra della graticcia.

Il sipario era dotato di un sistema di tre tipologie di motorizzazione poste su un struttura a ridosso dell'arco scenico al di sopra del piano di graticcia, che permetteva

⁵⁴ La scenotecnica del palcoscenico risaliva al 1929: Mario Folinea, infatti, «provvide alla riforma del Teatro di San Carlo di Napoli rendendolo più sicuro e più atto a grandi spettacoli, sia per l'ingrandimento della scena, sia per il moderno attrezzamento di essa. Rifece di c.a. il tetto del palcoscenico - rialzandolo - e della sala, della quale però lasciò intatto il soffitto; ampliò la scena liberandola dai due pilastri in muratura che la ingombravano, rinnovandone l'impianto elettrico e dotandola della tela panoramica» (A. De Angelis, *Scenografi italiani di ieri e di oggi. Dizionario degli architetti teatrali, scenografi, scenotecnici, figuristi*, ed. Trinacria, Roma 1938, pp. 105-106) Per gli interventi del 1928-29: M. Folinea, *Il rinnovamento del Teatro di San Carlo*, Stab. Barca, Napoli 1929.

⁵⁵ Per un approfondimento sui danni del bombardamento al teatro di San Carlo: S. Villari - V. Russo - E. Vassallo, *Il regno dei cieli non è più venuto. Bombardamenti aerei su Napoli, 1940-1944*, Giannini Editore, Napoli 2005, pp. 154-157; T. Russo, *Napoli, il Teatro di San Carlo ed il bombardamento del 4 agosto 1943*, in R. Middione - A. Porzio (a cura di), *Napoli 1943: i monumenti e la ricostruzione*, Fioranna, Napoli 2010, p. 100-101; R. Picone, *Danni bellici e restauro a Napoli. Il complesso del Palazzo Reale tra bombardamenti e occupazione militare*, in L. De Stefani (a cura di), *Guerra, monumenti, ricostruzione. Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale*, ed. Marsilio, Venezia 2011, pp. 368-378.

⁵⁶ F. Mancini, *Il Teatro di San Carlo, 1737-1987. La storia, la struttura*, vol. II, Electa Napoli, 1987, p. 152.

⁵⁷ Le notizie circa lo stato di fatto prima dell'avvio dell'ultimo cantiere di restauro sono tratte da: Archivio Ufficio Tecnico del Teatro di San Carlo, *Progetto preliminare, Relazione illustrativa*, s.p.

l'apertura dello stesso alla greca, all'imperiale, alla francese e a ghigliottina, che, al momento del progetto, risultava l'unica funzionante; ad esso era affiancato un sipario tagliafuoco. I ponti luci erano posti, infine, in corrispondenza delle due capriate di copertura del tetto, movimentati grazie alla presenza di un argano nel sottotetto.

Impossibile l'approfondimento della quota del sottopalco, per la presenza di una falda acquifera, che avrebbe permesso la realizzazione di un palcoscenico mobile per il cambio delle scene, lo stesso è stato realizzato in acciaio con un tavolato ligneo, con la possibilità di una movimentazione verticale pari a 2,5m nel sottopalco e 2m sopra la quota del palcoscenico (fig.20). I ponti mobili che costituiscono il palcoscenico hanno la possibilità di inclinarsi fino al 10%. Il retropalco è dotato di un piano mobile che permette lo stoccaggio delle scenografie tra il piano del palco, i vari livelli del sottopalco e la falegnameria.

La vecchia graticcia è stata sostituita da una nuova in acciaio con profili presso piegati tra i cui spazi scorrono i cavi dello stesso materiale di sostegno agli stangoni e alle americane; al di sopra della graticcia, nel sottotetto, sono posizionati i motori e i locali tecnici per la movimentazione delle scene (fig.21,22).

Di tutti gli elementi demoliti appartenente alla storica macchina scenica, secondo progetto, ne sarà ricostruita una sezione simbolica, utilizzandone alcuni 'pezzi', destinata al Museo annesso al Teatro⁵⁸.

Fig. 20 – Napoli, teatro di san Carlo, Sottopalco: si noti il carattere 'industriale' dello spazio (foto 2010)

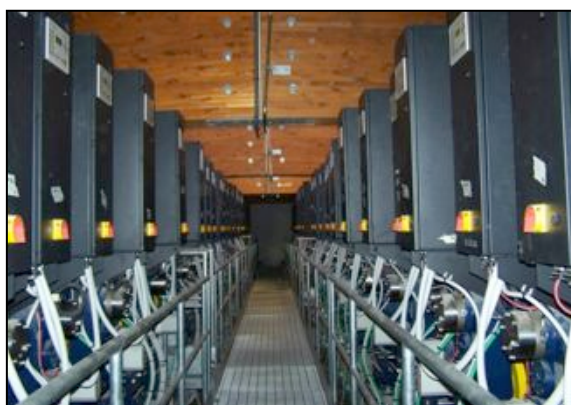


Fig.21 – Napoli, teatro di san Carlo. Macchinari per la movimentazione delle scene posti nel sottotetto (foto 2010).



Fig. 22 – Napoli, teatro di san Carlo. Estradosso della nuova graticcia in acciaio (foto 2010).

⁵⁸ Nel progetto del Memus, museo multimediale del teatro di San Carlo, l'allestimento di un ambiente dedicato ad ospitare parte della scenotecnica storica non sembra essere contemplato essendo maggiormente concentrato sulla storia del teatro in relazione alla sua produzione artistica; attualmente gli elementi della scenotecnica destinati alla musealizzazione sono conservati in depositi.

Mentre il cantiere del San Carlo ha riguardato esclusivamente la macchinaria, nel caso del teatro alla Scala, la 'sostituzione' ha interessato anche la torre scenica nella sua architettura. I lavori di restauro del teatro La Scala di Milano⁵⁹ prendono avvio per ragioni tecniche, scenografiche, economiche che «urgevano in maniera indilazionabile, a partire dal complesso armamentario scenico, fino all'insoddisfacente resa acustica» per cui "un restauro aggiornato appariva indispensabile"⁶⁰, ed hanno interessato la torre scenica, appunto, gli ambienti costruiti nel tempo a lato di quest'ultima su via dei Filodrammatici e ad essa funzionalmente annessi; per la sala, invece, è stato previsto un 'restauro conservativo'⁶¹. Al momento della redazione del progetto il teatro era dotato di un palcoscenico nato dal progetto di Luigi Secchi degli anni Trenta⁶² (fig.23), che, a sua volta, aveva trasformato l'originario palinsesto scenotecnico progettato dal Piermarini (fig.10) e fortemente modificato dall'intervento del 1921 dell'ingegnere Cesare Albertini (fig.24). Quest'ultimo intervento aveva comportato la demolizione delle capriate originarie in larice della copertura sostituendole con altre in cemento armato poste a sette metri circa più in alto⁶³ mentre la ribalta è arretrata a livello dei primi palchi di proscenio, ed a questi si aggiungono altri interventi volti ad aumentare le dimensioni del palcoscenico. Lo stesso Albertini prospettava di dover fare un nuovo intervento riguardante la realizzazione di un piano mobile per il palcoscenico, intervento progettato, poi, da Luigi Secchi.

Il palco del 1938, con assito in legno di pioppo dello spessore di 5 cm inclinato di 5,4%, era suddiviso in sei ponti e sette portarive; i primi due ponti erano a campata unica mentre il rimanente era suddiviso in più campate. A loro volta i ponti erano suddivisi in diciassette pannelli con differenti escursioni verticali da un massimo di 1,20m fino ai 3,45m, movimentati con un sistema idraulico. Sia l'intervento del 1814 dell'architetto Domenico Giusti, che l'intervento di Albertini e dello stesso Secchi muoveranno tutti dalla necessità di dotare il teatro di macchine moderne, che potessero velocizzare i cambi di scene o rendere lo spettacolo maggiormente attraente dal punto di vista scenografico.

Per il teatro La Scala l'intervento di aggiornamento tecnologico, nel 2002, è divenuto sinonimo di demolizione: la macchina scenica progettata da Secchi è stata destinata ad una musealizzazione ancora assente mentre il volume dell'omonima torre è stato eliminato e sulla sua area di sedime è sorta una nuova architettura progettata da Mario Botta che, nell'arcoscenico, trova il suo punto d'unione con l'esistente (fig.26-27-28).

La filosofia di progetto, in entrambi i casi citati, è la sostituzione dell'esistente in vista di un'innovazione, sottendendo finalità economiche che prevalgono sull'obiettivo della conservazione di un'architettura che ha in sé molteplici valori.

⁵⁹ Il progetto per il restauro (2002-2004) è curato da Mario Botta, Elisabetta Fabbri e Franco Malgrande.

⁶⁰ G. Dorflès, *La riconversione della Scala*, in M. Botta, E. Fabbri, F. Malgrande, *Il Teatro alla Scala. Restauro e ristrutturazione*, Skira, Milano 2005, p.4.

⁶¹ Cfr. M. Botta, E. Fabbri, F. Malgrande, *op.cit.*

⁶² C. Catacchio, *Lo spazio dello spettacolo: il manuale d'uso e di manutenzione del palcoscenico del Teatro alla Scala*, tesi di specializzazione in Restauro dei monumenti, Politecnico di Milano, Facoltà di Architettura, a.a. 2000-2001, s.p.

⁶³ *Ibidem.*

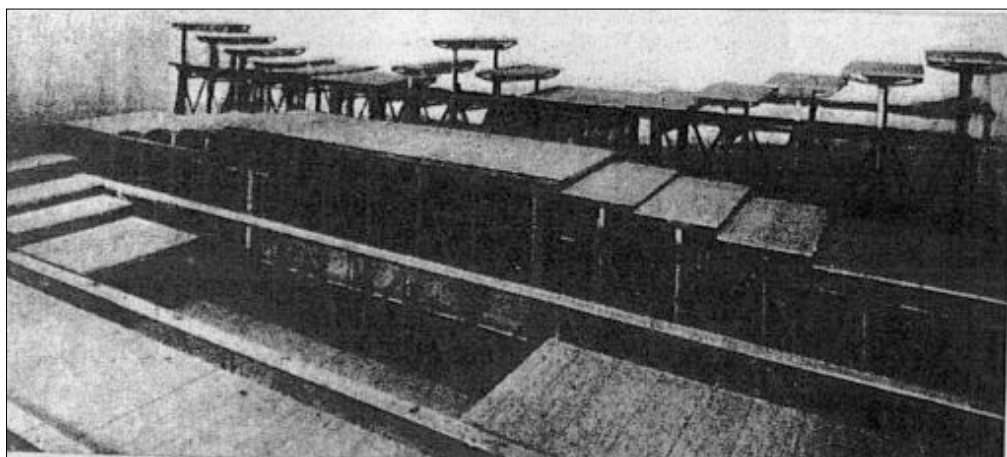


Fig.23 . Milano, teatro alla Scala. Immagine del piano di palcoscenico progettato da Luigi Secchi e realizzato dalle Officine Meccaniche Stigler. (da C. Catacchio, *Lo spazio, op.cit.*)

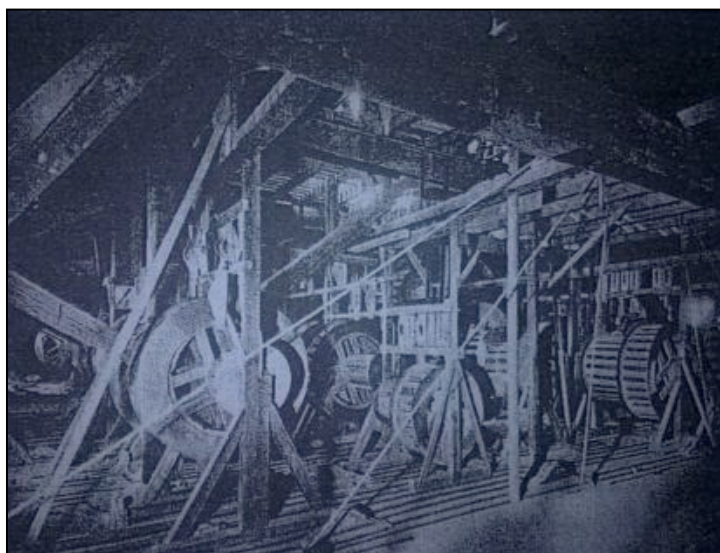


Fig. 24 - Milano, teatro La Scala. 'Macchine' realizzate nel 1814 ed eliminate con un intervento di ammodernamento dell'ingegner Albertini del 1921 (da C. Catacchio, *Lo spazio ..., op.cit.*)

Ulteriore declinazione del progetto di 'sostituzione' è la dotazione della macchina scenica di sistemi e dispositivi sovradimensionati rispetto alle effettive potenzialità sceniche del teatro. Un esempio di tale approccio progettuale si riscontra nel progetto per il restauro del teatro Vittorio Emanuele di Benevento (cfr.3.2.1): demolito e sostituito l'intero apparato scenotecnico, la torre scenica è stata dotata di un palcoscenico oleodinamico a doppia piastra. Tuttavia, il meccanismo, in quindici anni non è mai stato utilizzato, sia per limiti materiali al suo utilizzo sia per l'assenza di macchinisti in grado di gestire tale "macchina", ove per limiti materiali si intendono: scarsa profondità del sottopalco, che consente solo la movimentazione delle quinte scenografiche a differenti altezze ma non la comparsa/scomparsa di attori o di scenografie; assenza di spazio ai lati del sottopalco come ambienti di deposito e servizio per eventuali cambi di scena. Nato come dispositivo per effetti speciali e per velocizzare i cambi di scena, nel caso di Benevento, il palcoscenico mobile risulta essere incompatibile con le sue potenzialità scenotecniche oltre che architettoniche (cfr. 3.2.1).

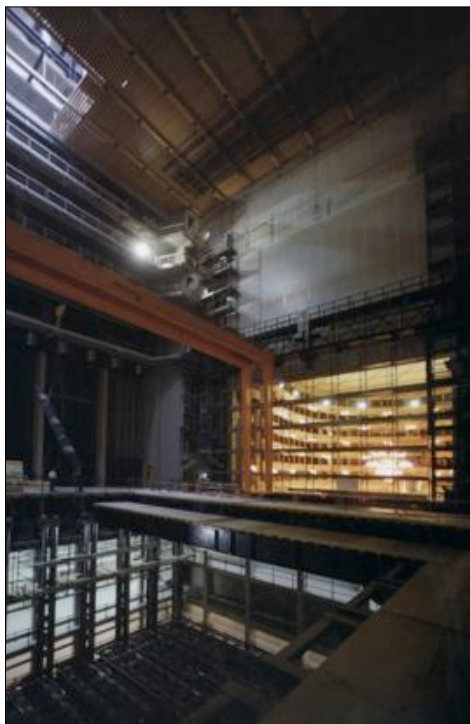


Fig. 25. Milano, teatro alla Scala. Sezione della torre scenica prima degli ultimi lavori di ristrutturazione (in blu) e lo stato attuale (in rosso). (da M. Botta - E. Fabbri - F. Malgrande, *Il teatro*, op. cit., p.35)

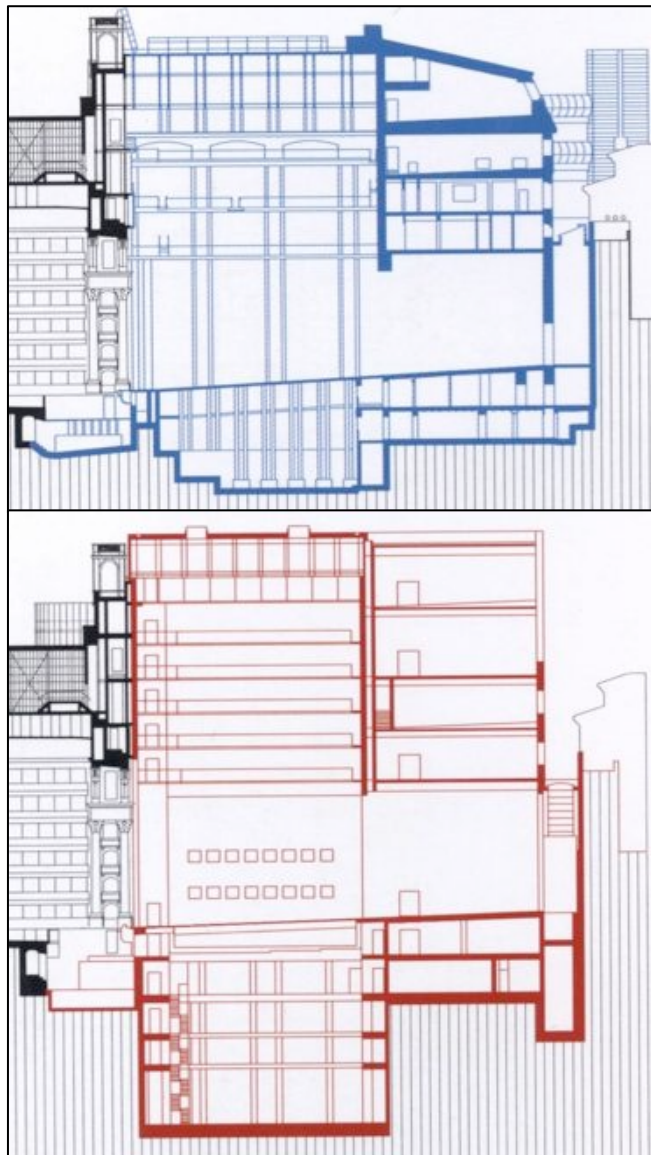


Fig. 26. Milano, teatro alla Scala. Sezione della torre scenica prima degli ultimi lavori di ristrutturazione (in blu) e lo stato attuale (in rosso). (da M. Botta - E. Fabbri - F. Malgrande, *Il teatro*, op. cit., p. 35).



Fig. 27 - Milano, teatro alla Scala. Lavori di demolizione che hanno interessato l'intero volume della torre scenica. (da M. Botta - E. Fabbri - F. Malgrande, *Il teatro*, op. cit., p.49).

Tuttavia, in tale contesto, esiste un'*alternativa possibile* che agisce in termini di integrazione dell'esistente con nuovi materiali e tecnologie al fine di migliorare le prestazioni scenotecniche di un teatro, evitando una modernizzazione forzata.



Fig. 28. Napoli, teatrino di Corte (foto 2010)

Il progetto di restauro della torre scenica del Teatro di Corte del Palazzo Reale di Napoli (fig.28) ha perseguito l'idea dell'integrazione della macchina lignea settecentesca con elementi della nuova tecnologia scenotecnica. Il teatro progettato da Ferdinando Fuga con poche aggiunte ottocentesche relative all'apparato decorativo, si è conservato intatto fino al secondo conflitto mondiale quando una bomba ha provocato il crollo parziale del tetto della sala e la perdita del palcoscenico. In seguito, il Palazzo è requisito dalle truppe Alleate ed il Teatro è stato trasformato in sala cinematografica. Solo nel 1954 cominciano i lavori di restauro che intervengono sia sulla sala per la ricostruzione della copertura sfondata dalla bomba sia sul volume della torre scenica e della sua dotazione scenotecnica; in particolare «per dotare il teatro di un mezzo tecnico modernissimo fu decisa la costruzione di quinte mobili e di un palcoscenico girevole costruito da Federico Curcio, capo-macchinista del San Carlo»⁶⁴, di un palcoscenico con piano girevole (cfr.3.1, fig.12) e di una nuova graticcia⁶⁵.

Il progetto, il cui cantiere si è concluso nel settembre 2010, interviene, in particolare, sulle strutture di sostegno, capriate palladiane, e sul piano della graticcia, composto da travicelli di sezione 8cmx10cm con un passo di 15cm, sospeso alle catene tramite pendini metallici (60mmx6mm) (fig.31, 32); dall'osservazione della struttura e da una prima analisi dei carichi è emerso che il problema era concentrato nelle catene delle capriate a cui era richiesto un sforzo maggiore rispetto alle tensioni ammissibili, così come ad alcune travi secondarie. Alcuni travetti componenti la graticcia presentavano, inoltre, problemi di marcescenza⁶⁶.

⁶⁴ F. De Filippis, *Il rinnovamento del teatro*, in De Cunzio – Porzio - Mascilli Migliorini, *Il Palazzo Reale*, Fiorentino, Napoli 1994, pp. 184-185.

⁶⁵ P. Di Maggio, *Palazzo Reale. La ricostruzione del Teatro di Corte: scelte metodologiche di ieri e di oggi*, in R. Middione – A. Porzio (a cura di), cit., pp. 90-95.

⁶⁶ ASBAPSAENa., *Lavori di restauro delle infrastrutture teatrali del Teatro di Corte*, relazione tecnica illustrativa.

La soluzione è stata individuata nel rafforzamento delle travi dell'orditura primaria del tetto con quattro travi reticolari poste parallelamente al boccascena, a cui è stata sospesa la graticcia esistente tramite nuovi ancoraggi, mentre i pendini esistenti sono stati lasciati in loco, privandoli, tuttavia, della loro funzione (fig.29, 30).

Fig.29 – Napoli, Teatrino di corte del Palazzo Reale. Graticcia dopo gli ultimi lavori di restauro. Sono visibili le travi reticolari di sostegno alle travi principali e di nuovi agganci della graticcia (ASBAANa/Progetto di restauro del Teatrino di Corte, 2009, doc.prog.).

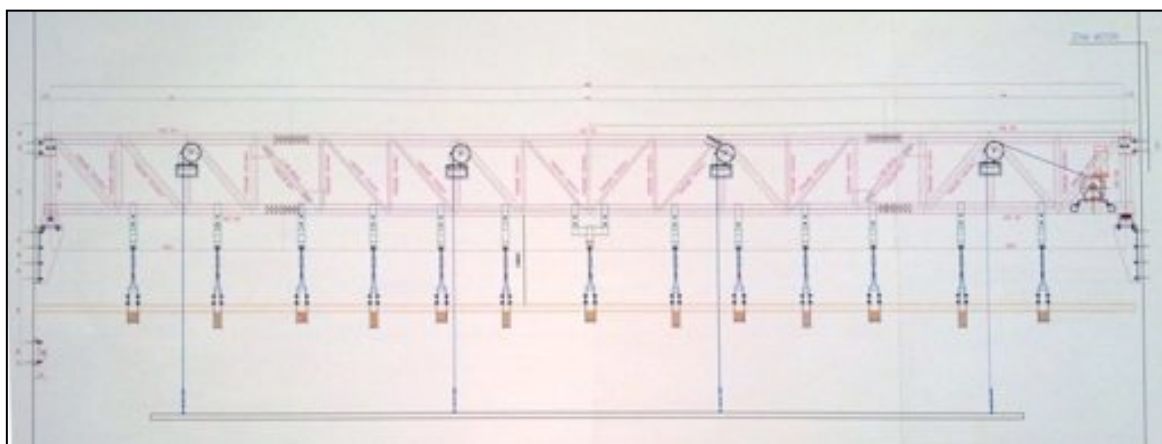


Fig.30 – Teatrino di corte del Palazzo Reale, Napoli. Disegno del sistema di rinforzo delle travi e del sistema di sostegno del graticcio (ASBAANa/ Progetto di restauro del Teatrino di Corte, 2009, doc.prog.)



Fig. 31 – Teatrino di corte del Palazzo Reale, Napoli. Graticcio (piano su 'listelli lignei' sulla destra) prima degli ultimi lavori di restauro: si noti la sospensione tramite elementi in ferro alle travi principali (ASBAANa/ Progetto di restauro del Teatrino di Corte, 2009, doc.prog.).



Fig.32 – Napoli, teatrino di Corte di Palazzo Reale. Pendini sospesi alle trevi principal in seguito allo smontaggio del graticcio (ASBAANa/doc.prog.).



Fig.33 – Teatrino di corte del Palazzo Reale, Napoli. Particolare dell'aggancio della reticolae alle murature.. (ASBAANa/doc.prog.).

Il progetto⁶⁷ ha previsto una fase di smontaggio della graticcia, al fine di consentire l'ancoraggio delle nuove travi reticolari alle murature (fig.33), oltre che l'intervento d'integrazione dei travetti degradati della graticcia stessa con nuovi elementi della medesima essenza e con uguale sezione. Inoltre, alcune travi dell'orditura principale della graticcia sono state rafforzate affiancando ad esse due travetti lignei in modo da aumentarne la sezione resistente (fig.34).



Fig.17 – Teatrino di corte del Palazzo Reale, Napoli. Graticcia vista dal piano del palcoscenico. (A.S.B.A.A./doc.prog.).

Utilizzando l' 'integrazione' come idea-guida del progetto, è stato possibile conservare non solo la materia ma anche la funzione delle architetture della torre scenica attualmente in grado di dar vita ad uno spettacolo che sia proporzionato alle loro potenzialità. In ambito nazionale, un progetto che muove da una filosofia di progetto simile a quella presente nel progetto per il Teatrino di Corte sopra descritto può ritrovarsi nel teatro Misa di Arcevia (Ancona). Il teatro Misa (fig. 35, 36), di metà Ottocento su impianto a ferro di cavallo con una capienza di 180 posti, costruito all'ultimo piano del Palazzo dei Priori, è stato oggetto di un progetto⁶⁸ che ha previsto l'adeguamento della torre scenica ai nuovi ritrovati della scenotecnica. La torre scenica storica è dotata di un

⁶⁷ Il progetto è stato curato da Patrizia di Maggio (Direzione dei Lavori) con la consulenza di Gennaro Tampone, Giovanni Giosi e Andrea de Cunzio.

⁶⁸ Il progetto è stato redatto dagli architetti Nazzareno Pedrini, Claudio Campodonico e Emilio d'Alessio.

palcoscenico in legno con otto tagli per lato in cui far scorrere le scene (cfr. 3.1, fig. 8, 9), sorrette e movimentate da carrelli (fig. 23), anch'esse in legno, tuttora presenti nel sottopalco con un ballatoio lungo il perimetro della torre stessa, a cui si accede tramite una scala in legno e la graticcia in legno ancora alle travi del tetto; ad essa è stata affiancata una struttura metallica (fig. 37, 38) che potesse sostenere i carichi che le vecchie strutture non erano in grado di sopportare ma richieste dai nuovi impianti e dalle esigenze normative. Dall'osservazione della posizione della graticcia, inclinata rispetto al piano del palcoscenico, ad un'altezza inferiore rispetto a quella della sala, si ipotizza che negli anni sia stato realizzato un intervento di abbassamento del tetto della torre scenica per cui la graticcia sia stata smontata dalla sua posizione originaria e posta così come la vediamo attualmente, posizione che l'ha indotta a perdere la sua funzione specifica di elemento per la movimentazione delle quinte.

Fig.35 – Arcevia (AN), teatro Misa, Arcevia (Ancona). Sala ad U con tre ordini di palchi (foto 2010)

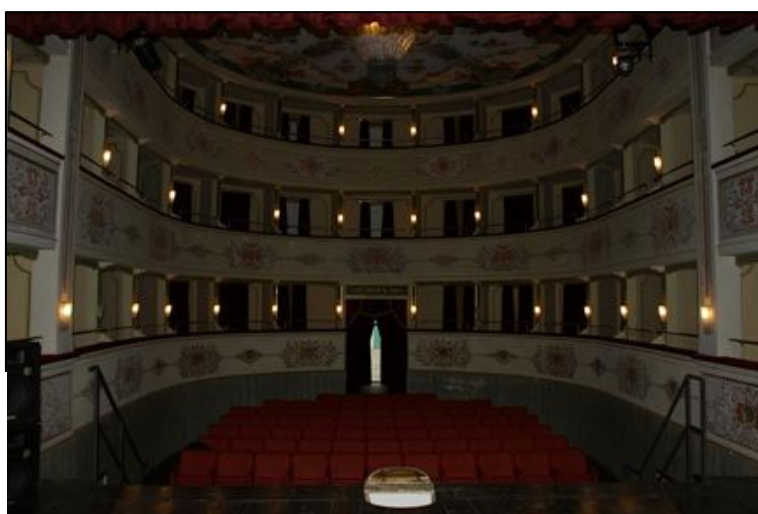
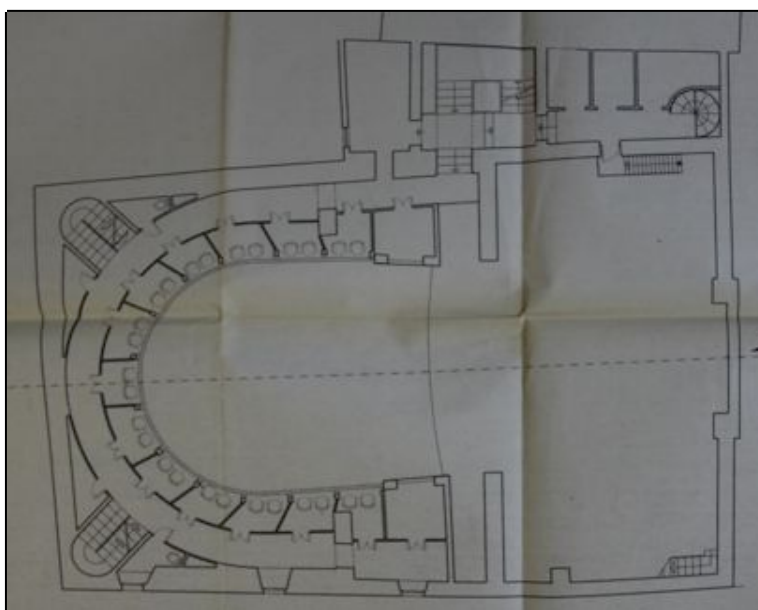


Fig.36 – Arcevia (AN), teatro Misa. Pianta (Archivio Comunale di Arcevia, *Lavori di completamento teatro Misa*, progetto definitivo)



Con il recente intervento è stata progettata una struttura composta da travi reticolari in lega d'alluminio a sezione quadrata con dimensioni variabili dai 7m agli 11.40m, posta al di sotto del graticcio originario: sei travi sono poste perpendicolarmente al boccascena,

ancorate con piastre alla muratura di fondo e poggiate ad un'ulteriore trave ancorata alle pareti dell'arcoscenico; a queste si sono aggiunte altre due travi longitudinali poste ad irrigidimento della struttura, su cui sono stati posti i rocchetti ed i tiri oltre ad un argano elettrico. Le due travi estreme sono ancorate su entrambi i lati alla muratura⁶⁹ (fig.10,11).

Fig.37 – Arcevia (AN), teatro Misa. In corrispondenza dell'arcoscenico si noti l'aggancio della trave alla muratura ed il sistema della nuova struttura su travi reticolari. (foto 2010)

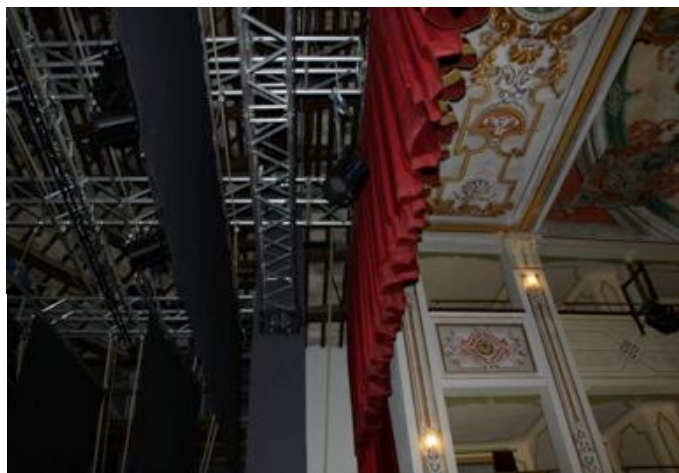
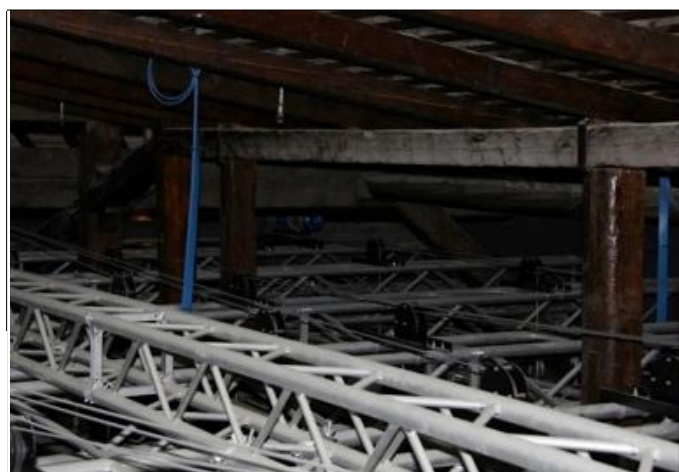


Fig.38 – Arcevia (AN), teatro Misa. Nell'immagine è visibile l'estradosso della nuova graticcia posta al di sotto del graticcio storica. (foto 2010)



La soluzione progettuale proposta per il Teatro Misa ha indotto a conservare la testimonianza materiale dell'architettura scenotecnica storica nel rispetto dell'autenticità del materiale attraverso un intervento distinguibile e reversibile, sacrificando la sua funzione originaria; la funzione, oltre che la materia, si è conservata, invece, per il sottopalco, che continua ad essere il luogo della movimentazione delle scene, così come per il ballatoio, anche se la sua fruibilità è stata limitata in seguito all'ancoraggio delle travi alla muratura.

La stessa filosofia d'intervento ha guidato il progetto di restauro del teatro di Gray (Francia) dove l'ottocentesca macchinaria scenica è stata affiancata da nuovi macchinari che consentono di mettere in scena spettacoli contemporanei⁷⁰ (figg. 39, 40).

⁶⁹ Archivio Comunale di Arcevia, *Lavori di completamento teatro Misa*, progetto definitivo - computo metrico.

⁷⁰ *La restauration du théâtre de Gray*, in «Monumental. Revue scientifique et technique des monumets historiques», 1/2009. Il progetto di restauro è stato realizzato da un gruppo composto di architetti con il contributo di specialisti nel settore scenotecnico e illuminotecnico (P. Barnoud, C. Perset, L. Abécassis, Beter Cachat); i lavori sono stati realizzati tra il 2004 ed il 2006.

Nonostante la tendenza progettuale nel restauro dei teatri sia il ritorno al 'dov'era e com'era' in risposta ad un'istanza psicologica che richiede uno spazio che rievochi ambienti non appartenenti al periodo a noi contemporaneo e con esso i suoi valori, per l'altra metà del teatro, la torre scenica, la richiesta è di essere estremamente aggiornata, a costo di qualsiasi mutamento e trasformazione. Se con la simbiosi tra sala e torre scenica nasce un'unica architettura, altrettanto unica dovrebbe essere la filosofia di un progetto di conservazione che lo riguardi. Inoltre, se si considera la macchina scenica storica come architettura, parte dell'architettura-teatro, un intervento di conservazione che la riguardi è necessario che si attenga ai principi di autenticità, distinguibilità, potenziale reversibilità, minimo intervento, compatibilità sia funzionale che materiale, presupponendo una profonda conoscenza dell'architettura teatrale.



Fig.39 – Gray (Francia), teatro di Gray. Interno della sala (*La restauration du théâtre de Gray, cit.*)



Fig.40 – Gray (Francia), teatro di Gray. Graticcio in legno con argani, pulegge, e guide, affinato da una trave in acciaio di sostegno dei nuovi macchinari (*La restauration du théâtre de Gray, cit.*).

Tuttavia, infine, appare necessario riflettere anche sull'avanzamento delle tecnologie in campo informatico e sulla loro potenzialità di essere esse stesse 'tecniche di conservazione': creare scenografie ed 'effetti speciali' con l'uso del virtuale, ad esempio, può integrare, in termini di spettacolo, le potenzialità della scenotecnica storica, consentendo la conservazione della materia di quest'ultima, utilizzabile ancora seguendo le tecnologie dello spettacolo tradizionale. Di fronte alle problematiche di restauro della scenotecnica storica il ricorso al virtuale si mostra, dunque, quale significativo strumento per concepire interventi distinguibili, segnatamente reversibili e rispettosi dell'autenticità della materia antica, pur con l'utilizzo di tecniche squisitamente contemporanee.

Accanto all'utilizzo delle tecnologie a fini conservativi, al fine di non mutare la destinazione d'uso del teatro quale 'luogo di spettacolo', è ipotizzabile l'*adattamento* dello spettacolo alle potenzialità del teatro, individuando negli eventuali limiti posti dall'architettura teatrale un valore aggiunto per lo spettacolo; a tale logica risponde l'idea di teatro proposta da Mario Manieri Elia di 'teatro mobile' come spettacolo «indifferente

al luogo in cui si fa spettacolo» dove l'«indifferenza» al luogo è letta come «autosufficienza dello spettacolo [...] riferibile ad una forma di teatro d'avanguardia».

Un esempio di tale approccio all'*adattamento* è proposto dalla modalità di messa in scena di alcuni spettacoli nel Teatro Politeama Garibaldi di Palermo.

Realizzato nella metà dell'Ottocento con impianto a ferro di cavallo su tre ordini di palchi ed un loggione, il Teatro Garibaldi vede mutata diverse volte la sua destinazione d'uso: negli anni Cinquanta del Novecento è trasformato in cinema, in seguito in luogo per incontri di box ed infine, per l'ampio spazio offerto dalla sua platea, in deposito per materiali ferrosi. In seguito al terremoto del 1968 è dichiarato inagibile e rimarrà chiuso fino al 2010; nel frattempo, nel 1983, è acquistato dal Comune di Palermo ed ha inizio un lungo iter per i lavori di restauro che lo condurrà ad ospitare i primi spettacoli all'inizio del 2010, nonostante i lavori non siano ancora del tutto conclusi.

Gli spettacoli realizzati all'interno del teatro hanno visto la loro scenografia assecondare i limiti materiali posti dall'architettura stessa, che, ad esempio offre un palcoscenico troppo piccolo per le esigenze dello spettacolo contemporaneo: lo spazio della platea, ormai privo delle sue poltrone, è divenuto, fondendosi con il piano del palcoscenico, luogo dello spettacolo, con il pubblico disposto nei palchi ad osservare lo spettacolo dall'alto. Il progetto di 'adeguamento funzionale', non ancora concluso, prevede, inoltre, la realizzazione d'una platea telescopica a gradoni in grado di chiudersi su sé stessa, lasciando la sala priva di qualsiasi ingombro; perseguendo l'idea della possibile fusione e dello scambio di funzioni tra sala e torre scenica, quindi tra luogo per lo spettatore e luogo per lo spettacolo, la parte terminale del palcoscenico è realizzata su pedane mobili che possano abbassarsi al fine di creare una gradonata telescopica riecheggiando la cavea greca: con la chiusura della stessa e con l'abbassarsi dei piani del palcoscenico, lo spettacolo trova il suo luogo d'azione nello spazio della platea e negli 'alvei' dei palchi, osservato dagli spettatori seduti sul palcoscenico-gradonata. Il progetto realizza un'architettura estremamente versatile dal punto di vista dello spettacolo, sacrificando, tuttavia, la materia del palcoscenico, ma suggerendo un metodo per conservare la funzione 'spettacolo' all'interno di un'architettura teatrale storica, conservando, potenzialmente, il suo apparato scenotecnico.

3.2.1 Benevento: teatro Vittorio Emanuele (1990-1994)⁷¹

Nel 1850 la Delegazione Apostolica della città di Benevento con l'approvazione della Commissione Provvisoria Municipale circa la realizzazione di un nuovo teatro comico «più comodo, più conveniente alla civiltà dei tempi, sicuro, decoroso»⁷²; il vecchio teatro era situato all'interno della sala grande del palazzo comunale che, tuttavia, si rendeva

⁷¹ Cfr. scheda d'inventario n.1 (par. 2.3).

⁷² ASMS, F.XV.3, b.6.

necessaria per le attività amministrative e rappresentative del comune⁷³. Si istituisce una commissione con rappresentanti del comune e dello Stato Pontificio per scegliere il progettista di quest'opera, l'impresario e decidere dove costruire il teatro.⁷⁴ In seguito a suggerimento del conte di Campobasso, contattato dal delegato apostolico Pietro Gramiccia, i lavori di progettazione e direzione degli stessi vengono affidati a Pasquale Francesconi, che a sua volta individua in Francesco Grimaldi di Portici, l'impresario cui affidare i lavori di costruzione.

Nel contempo la città di Benevento era oggetto di un progetto di rinnovamento urbanistico promosso dal papa Pio IX che vede, tra gli interventi di maggior rilievo, l'isolamento dell'Arco Traiano; nella città, inoltre, si aprono i cantieri per la lastricatura della strada Magistrale e della strada Pia comprendendo piazza Orsini - lavori che saranno affidati a Francesconi e al Grimaldi - a cui si affianca, appunto, la costruzione del nuovo teatro comunale⁷⁵. La fase conclusiva del cantiere del teatro coincide con l'istituzione della provincia di Benevento (1861) per cui la nuova costruzione assumerà ulteriori valenze simboliche di autonomia anche culturale.

Pasquale Francesconi, architetto napoletano, matura la sua esperienza in campo teatrale soprattutto nell'ammodernamento del teatro del Fondo realizzato insieme al fratello Antonio e ad altri cinque progettisti⁷⁶.

⁷³ Le prime notizie del 'teatro comico', poi 'comunale', risalgono al 1665. Circa un secolo dopo si ha notizia, con un documento del 1774, di lavori di ammodernamento che prevedono la realizzazione di trentanove palchi disposti su tre ordini più una 'piccionaia', eseguiti da Gennaro Mazza per la cifra di duemila ducati. Dopo quindici anni la sala ospita la compagnia del teatro San Ferdinando di Napoli per cui sono eseguiti nuovi lavori. La chiusura da parte dell'autorità pontificia risale al 1798 (P.L. Ciapparelli, *Due secoli di teatri in Campania (1694-1896). Teorie, progetti e realizzazioni*, ed. Electa, Napoli 1999, p.193). Per approfondimenti: ASMS, F.XV.3, f. 'teatro comico'; S. De Lucia, *Passeggiate beneventane*, Tip. D'Alessandro, Benevento 1925, p. 123; A. Zazo, *Curiosità storiche beneventane*, Stab. De Martini, Benevento 1976, pp.65-66.

⁷⁴ ASMS, F.XV.3, b.6.

⁷⁵ A. Buccaro, *Architettura ed Urbanistica nell'Ottocento*, in G. Pugliese Carratelli (a cura di), *Storia e civiltà della Campania. L'Ottocento, il Novecento*, Electa Napoli, pp.179-181.

⁷⁶ Pasquale Francesconi (1810-1879), fratello di Antonio, si dedica all'attività letteraria sin dall'infanzia pubblicando diversi poemetti e saggi. Si laurea nel 1847 in Architettura e l'anno successivo è nominato Architetto di dettaglio della città di Napoli per i quartieri Pendino e Mercato. Nel 1848, insieme ad un gruppo, partecipa al concorso per la ristrutturazione del teatro del Fondo a Napoli; nell'ambito teatrale, ricoprirà l'incarico di 'Architetto della Real Soprintendenza dei teatri', collabora con Fausto Niccolini nel 1854. Agli incarichi istituzionali si aggiunge, nel 1856, la sovrintendenza al 'Ramo delle Acque della città di Napoli' per il quartiere sa Ferdinando-Chiaia. La sua opera principale resta, tuttavia, il teatro comunale per la città di Benevento; ulteriori suoi cantieri sono: il restauro della chiesa di Sant'Arcangelo all'Arena e di Santa Maria alla Scala; la direzione dei lavori della chiesa dell'Assunta a Casamicciola; interventi in ambito urbanistico nell'isola d'Ischia in collaborazione con Gaetano Fabizzini a cui si affiancano numerosi progetti non realizzati tra cui un nuovo mercato dei commestibili nella sezione Pendino della città di Napoli e dei lavori di sistemazione per la Reggia di Portici (P. Rossi, *Antonio e Pasquale Francesconi. Architetti e urbanisti nella Napoli dell'Ottocento*, Electa, Napoli 1988, p.101).

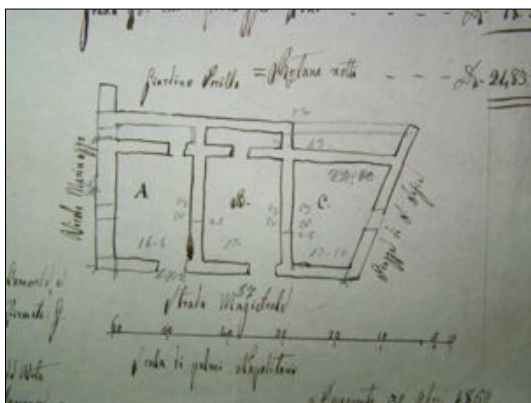


Fig.41. Planimetria delle botteghe demolite per costruire il teatro (ACMS, F.XV.b.6).

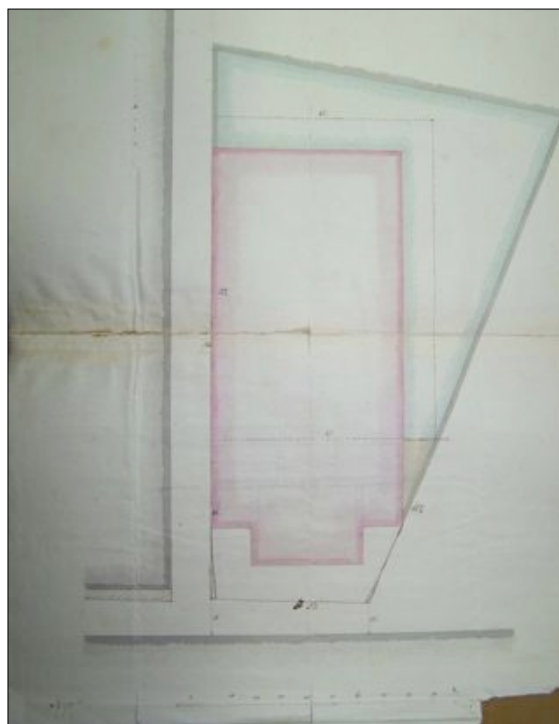


Fig.42. Impianto del teatro nel giardino Stragazzi (ACMS, ACMS, F.XV.b.6)

L'area di sedime del teatro è individuata nel lotto corrispondente al giardino e delle botteghe prospicienti la strada Magistrale (oggi corso Garibaldi) appartenente alla famiglia Stragazzi-Perrillo e prospiciente il largo Santa Sofia (figg. 41, 42). Il contratto di vendita⁷⁷ prevede che la parte del restante giardino venga utilizzata come deposito dei materiali da costruzione del teatro fino a quando esso non venga ultimato in cambio della realizzazione gratuita, da parte del comune, di un nuovo ingresso al giardino e di un palco gratuito durante la prima gestione.⁷⁸

Francesconi progetta un teatro all'italiana su pianta a ferro di cavallo (fig. 43) con tre ordini di palchi ed un loggione; per l'esterno prevede un portico in stile piermariniano d'accesso al vestibolo del teatro, in cui, secondo rilievi del 1887⁷⁹, erano distribuiti «lo spaccio dei biglietti», il caffè, una piccola cucina ad esso annessa, la sala d'attesa ed il guardaroba; dall'androne una scala conduce alla platea e alle scale d'accesso ai palchi che cingono il perimetro della muratura della sala; quest'ultima era dotata di sedie con cuscini in damasco che venivano spostati in caso di festa da ballo. Al di sotto della sala era presente una cavità alta m1.28 utilizzata nei teatri per migliorarne le qualità acustiche. La torre scenica era dotata di dispositivi tecnici innovativi quali «ribalte 'a doppia macchina' parzialmente movibili in modo da consentire ai 'lumi' di 'salire e scendersi, interamente, o a due per volta. Nel sottopalco erano sistemare venti 'carrette' collegate a quaranta aste destinate a sostenere le quinte delle dieci mutazioni costituenti la dote scenica del teatro»⁸⁰; il sipario è stato dipinto da Tommaso de Vivo⁸¹. La fossa orchestrale, posta a

⁷⁷ ASMS, F.XV.3, b.6.

⁷⁸ *Ivi*, b.16.

⁷⁹ *Ivi*, b.1436.

⁸⁰ P.L. Ciapparelli, *op.cit.*, p. 195. Le scene rappresentavano: 'camera semplice', 'gabinetto', 'piazza', 'bosco', 'carceri', 'marina', 'sala', 'galleria', 'atrio', mentre il decimo 'si compone di vari pezzi staccati' (*Ibidem*, nota 17).

livello della platea, era affiancata da una cassa armonica; i camerini, invece, erano situati ai lati del palcoscenico.

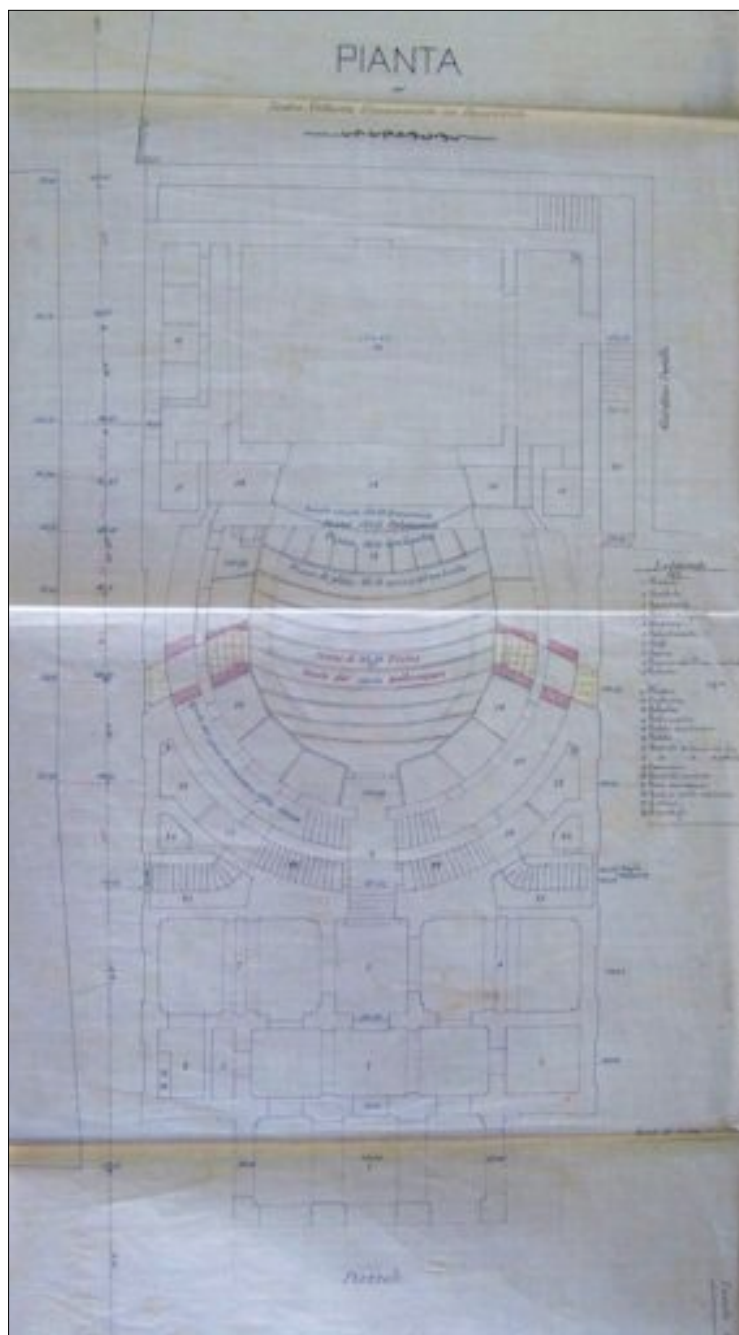


Fig.43. Rilievo effettuato dal Genio Civile nel 1887, pianta ACMS, F.XV.3).

Il teatro, secondo progetto doveva essere realizzato con struttura in pietre di tufo e filari di mattoni; tuttavia l'architetto napoletano, in una comunicazione alla Commissione datata 1862, riflette su alcuni svantaggi che avrebbe comportato la realizzazione di tale struttura in relazione alle specificità ambientali della città oltre che economiche: l'utilizzo di pietre non regolari avrebbe comportato la realizzazione di «un abbozzo e un ringrosso di malta consistente al fine di eliminare le sinuosità che la fabbrica presenterebbe a causa

⁸¹ ASMS, F.XV.3, b.1436.

della irregolarità dei tufi, che verrebbero tagliati o scheggiati secondo l'usanza del paese»⁸²; tale strato di malta, inoltre, secondo il Francesconi era molto esposto ai danni provocati dal gelo per cui egli propone di realizzare la struttura interamente in «tufi ben lavorati nelle facce esterne»⁸³ così come sarà effettivamente realizzata.

Nonostante nel lavoro di direzione dei lavori sia affiancato dall'ingegnere comunale Orazio Colle de Vita e dal geometra Pietro Chiarotti di Benevento, Pasquale Francesconi è molto presente nella città nel seguire il suo cantiere: a partire dallo scavo per le fondazioni⁸⁴ fino alla definizione della scritta da incidere sulla lapide per l'inaugurazione del teatro segue passo passo il suo progetto.

I lavori proseguiranno molto a rilento sia perché l'impresa era impegnata anche in altri cantieri della città sia per la carenza di fondi, tant'è che la conclusione dei lavori, prevista per il 1854, avverrà solo nel 1862⁸⁵, con collaudo del 1866.

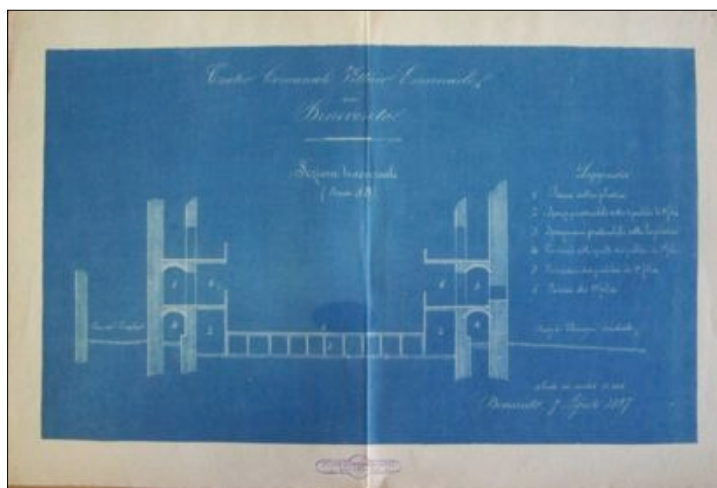


Fig.44. Rilievo effettuato dal Ufficio Tecnico del Comune di Benevento nel 1887, pianta ACMS, F.XV.3, b.16).

L'impianto ottocentesco rimarrà tale fino al primo Novecento come testimonia la planimetria del progetto per il riscaldamento a vapore redatto dall'ingegnere Felice Comi nel 1913.

Tuttavia il continuo aggiornarsi della normativa per la sicurezza⁸⁶, in particolare contro gli incendi di cui il teatro è stato vittima ben quattro volte in venti anni⁸⁷, inducono alcuni interventi quali l'apertura di due porte sul palcoscenico (1883)⁸⁸, il cambio dell'illuminazione da olio a petrolio (1887)⁸⁹ considerando che il teatro aveva come unico dispositivo di sicurezza contro gli incendi una vasca al di là della strada magistrale; ai

⁸² *Ivi*, b.6.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ Non convinto della perizia fornitagli circa la solidità del suolo, fa scavare accanto al Campanile della vicina piazza di Santa Sofia per verificare la profondità delle fondazioni dello stesso.

⁸⁵ ACMS, F.XV.3, b.6.

⁸⁶ Circ. Min dell'Interno 8 aprile 1881, Circ. Min. dell'Interno n.11600/1887, Circ. Min. dell'Interno n.11600-2/1898.

⁸⁷ ACMS, F.XV.3, b.1432.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ ACMS, F.XV.3, b.1436

suddetti interventi si aggiungono il rifacimento delle coperture della platea e del palcoscenico⁹⁰ e l'istallazione dell'impianto elettrico del 1902⁹¹.

Nel 1924, il teatro risulta essere non utilizzabile per rappresentazioni in quanto «da poco iniziati i lavori di ampliamento del teatro», tuttavia non si è a conoscenza dell'entità dei lavori.

La gestione del teatro era affidata ad una Deputazione Teatrale «composta da quattro membri, eletta dal Consiglio Comunale [...]», così come stabili dal Regolamento del teatro adottato nel 1868⁹²; nel 1928 la gestione è affidata per due anni all'impresario teatrale Giannetto Reali di Roma. Il Reali, nel suo secondo contratto, si dimostra molto negligente non rispettando la stagione teatrale per cui il teatro rimane quasi sempre chiuso.⁹³ Tuttavia, ad una richiesta di concessione del teatro per rappresentazioni liriche (8 dicembre 1926), il commissario prefettizio risponde negando l'autorizzazione perché «da poco iniziati i lavori di ampliamento del teatro»⁹⁴ che probabilmente hanno riguardato anche la realizzazione della «cassa armonica dell'orchestra del teatro» come si legge in un relazione⁹⁵ di sopralluogo. Al 1928 è ascrivibile la perdita di elementi dell'apparato scenotecnico originario: la Commissione di Vigilanza per i locali di pubblico spettacolo, decreta di «togliere dal palcoscenico e trasportare fuori dal teatro tutta la vecchia attrezzatura scenica delle quinte, tele e legnami non più in uso»⁹⁶ ai fini di eliminare probabili finti d'incendio.

Nel frattempo il terremoto del 29 agosto 1930 danneggia il teatro; Reali propone di occuparsi personalmente del restauro che avrebbe previsto anche la trasformazione in cinematografo ma il progetto trova la ferma opposizione dell'amministrazione comunale⁹⁷ che si interesserà direttamente dei lavori di «restauro e di abbellimento» per cui il teatro è riaperto l'anno successivo. Il teatro, come testimonia un'immagine databile tra il 1920 ed il 1930, ha ospitato anche proiezioni cinematografiche per le quali era stato disposto un piccolo schermo sul palcoscenico⁹⁸ (fig. 45).

In occasione di ulteriori lavori, nel 1934, sono rinvenute delle tombe di epoca sannitica al di sotto del palcoscenico e della platea; nella relazione seguente al sopralluogo fatto da un funzionario della Soprintendenza alle antichità della Campania e del Molise, si legge: "Nel teatro comunale di quella città vanno eseguendosi parecchi lavori per l'adattamento generale dell'interno di esso. La rinnovazione del soffitto, la decorazione di tutto il fronte dei palchi e la trasformazione in anfiteatro della attuale platea. Quest'ultimo

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ P.L. Ciapparelli, *op.cit.*, p. 196.

⁹² ACMS, F.XV.3, b.1435

⁹³ *Ivi*, b.6

⁹⁴ *Ivi*/f. 'Cessione', *Lettera indirizzata al Signor Romolo Castelmonte datata 8 dicembre 1934*.

⁹⁵ Archivio Privato Giangregorio, *Relazione di sopralluogo al teatro Comunale di Benevento, prot. 483/23 gennaio 1934/ Sopr. alle antichità della Campania e del Molise*.

⁹⁶ ACMS, F.XV.3/f. 143.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ Dall'immagine appare, tuttavia, una situazione abbastanza precaria: lo schermo è poggiato su un tavolino a sua volta affiancato da un ulteriore panno d'appoggio per altri strumenti.

lavoro importa, tra l'altro, l'abbassamento del livello della platea per circa 1,40"⁹⁹, eliminando la cavità progettata da Francesconi per contribuire ad un miglior funzionamento acustico del teatro. Le tombe sannitiche sono state svuotate del loro contenuto consegnato al Museo del Sannio, mentre le parti in tufo sono state lasciate in loco e ritrovate durante il cantiere per l'ultimo restauro.



Fig.45. Immagine dell'interno del teatro databile tra gli anni Venti e Trenta (ACMS, F.XV.3, b.16).

E plausibile ipotizzare che i lavori di restauro siano stati curati da Frediano Frediani che ha progettato una nuova copertura della sala con un reticolo in cemento armato e vetro-cemento collegato alla muratura perimetrale con un cordolo in cemento¹⁰⁰ ancor oggi presente.

Negli anni '50, il teatro è dato in gestione ad un impresario e la trasformazione in cinema è inevitabile; il teatro, così come risulta dalla documentazione fotografica, è stravolto soprattutto nella sala: i parapetti dei palchi sono sostituiti con una struttura in vetro e ferro, le pareti non più ricoperte di stoffe ma di lucida tinteggiatura e pannelli lignei di bassa qualità, il loggione è trasformato in galleria. Lo schermo per le proiezioni trova posto sul palcoscenico, mentre la camera di proiezione occupa lo spazio dei due palchi centrali del terzo ordine.

In prospettiva lo sfondamento delle arcate ha alterato sia il rapporto della facciata laterale con la piazza di Santa Sofia sia la distribuzione degli ambienti all'interno del vestibolo d'ingresso.

La fase di trasformazione degli anni '50 è ancora in fase di approfondimento.

⁹⁹ Archivio Privato Giangregorio, *Relazione di sopralluogo al teatro Comunale di Benevento, prot. 483/23 gennaio 1934/ Sopr. alle antichità della Campania e del Molise*.

¹⁰⁰ Il progetto di Frediani, dato il recente reperimento di documenti d'archivio conservati nell'archivio privato dell'ing. Gennaro De Rienzo - dirigente dell'Ufficio Tecnico del Comune di Benevento dal 1932 al 1969 - è in fase d'approfondimento (*Gennaro De Rienzo ed il suo tempo*, mostra, Benevento, Palazzo Paolo V, 28 ottobre-20 novembre 2011).

Fig.46. Benevento, teatro Vittorio Emmanuele. Esterno del teatro, prospiciente su piazza Santa Sofia (foto 2009).



Fig.47. Benevento, teatro Vittorio Emmanuele. Plafond dipinto da Paolo Petti (foto 2009).



Fig.48. Benevento, teatro Vittorio Emmanuele. Interno della sala (foto 2009).

Fig.49. Benevento, teatro Vittorio Emmanuele. Interno della sala in un'immagine del 1989 (ApG).



Nel 1989 è approvato dal comune di Benevento un progetto di restauro e rifunzionalizzazione del teatro redatto dallo studio Giangregorio con la collaborazione dello studio Resmini. Dalla relazione tecnica annessa al progetto si legge che il teatro era usato esclusivamente come sala cinematografica e che versava in condizioni di parziale inagibilità: gli impianti non sono a norma, inesistente impianto antincendio è inesistente; le murature della torre scenica presentano delle fessurazioni; il palco(scenico) «risulta da rifare»¹⁰¹ (figg. 49-52). La filosofia del progetto propone il ritorno del teatro al suo stato originario, quello in cui lo ha progettato Pasquale Francesconi, con l'intenzione di «restituire all'uso della città un struttura completamente rinnovata ed adeguata ai tempi»¹⁰²; ancora, citando dalla relazione tecnica, «tutta l'operazione di restauro, e di recupero funzionale sarà condotta secondo la teoria del restauro scientifico nel rispetto delle preesistenti originali e nella salvaguardia del partito decorativo». Tuttavia ciò che si realizza è solo un restauro filologico sulla base dei documenti ed, in particolare, sulla relazione di collaudo del 1866¹⁰³.

La sala del teatro, elemento che connota un'architettura teatrale insieme al complesso della torre scenica, sulla base di un disegno dei palchi ritrovato nell'archivio di Pasquale Francesconi, viene allestita come una moderna sala ottocentesca, con parapetti dei palchi realizzati in vetroresina con intagli dorati; palchi, ancorati alle pareti della sala con un sistema di piastre e staffe di acciaio che attraversano la muratura in tufo, dotati di sedie di finto mogano; pareti rivestite in velluto rosso; cassettonato ricoperto da un tela dipinta da Paolo Petti¹⁰⁴ riecheggiante plafond di teatri ottocenteschi, il tutto in contrasto con l'idea di restauro scientifico, di cui nella relazione tecnica, che certamente non contempla la realizzazione di un restauro 'in stile'.

Alla trasformazione totale della sala del teatro segue quella della torre scenica completamente svuotata ed utilizzata come contenitore per nuovi macchinari. Il progetto, circa la macchina scenica, si propone di utilizzare «tecnologie ad alto livello ed in particolare la cabina di regia, la centrale di comando delle luci, l'impianto interfonico, [...]»; si propone, inoltre, di creare degli ambienti che possano accogliere le attività collaterali al teatro, quali una sala prove, ed una sala per una scuola di ballo. Nel progetto la torre scenica non è riconosciuta come il luogo dell'armonia tra elementi che permettono lo spettacolo, ma piuttosto come un «volume inutile» e mal progettato; citando dalla relazione di progetto: «tale corpo risulta il più fatiscente ed abbandonato e completamente *fuori scala* sia in rapporto al teatro vero e proprio che all'ambiente circostante ed è assolutamente privo di qualsiasi significato architettonico.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ ApG - Archivio Privato Giangregorio.

¹⁰⁴ Paolo Petti è uno scenografo autore di numerose scenografie sia teatrali che televisive.



Fig.50. Benevento, teatro Vittorio Emmanuele. Scala in legno di accesso ai due ballatoi, 1989 (ApG).



Fig.51. Benevento, teatro Vittorio Emmanuele. Camerini posti sul lato del palcoscenico, 1989 (ApG).



Fig.52. Benevento, teatro Vittorio Emmanuele. Immagine di cantiere (1992 circa): sono visibili parte dei palchi di proscenio mentre lo spazio della torre scenica è delimitato dalle sole murature perimetrali (ApG).



Fig.53. Benevento, teatro Vittorio Emmanuele. Golfo mistico: (in alto) sono visibili le scale che conducono al sottopalco, 1989 (ApG).

Gli interventi di trasformazione ed adeguamento funzionale sono concentrati solo in tale corpo sia dal punto di vista strutturale che architettonico. Con l'ipotesi di progetto, infatti, s'intende perseguire non solo il necessario adeguamento funzionale, atteso le

mutate tecniche sceniche, ma soprattutto alleggerire l'enorme ed *insignificante corpo*». Il definire la torre scenica 'fuori scala', 'insignificante corpo', 'volume inutile', induce a riflettere sull'effettiva consapevolezza dei progettisti sul valore di tale elemento all'interno del più complesso volume teatrale: la torre scenica è il luogo dello spettacolo ed il teatro trova la sua ragion d'essere nello spettacolo, per cui è lecito affermare che la torre scenica è l'essenza del teatro.

Lo stato di abbandono era certo dovuto all'inutilizzo dello teatro come tale ma come sala cinematografica per cui il palcoscenico diveniva il luogo per lo schermo per le proiezioni. La torre scenica è stata totalmente svuotata e ricostruita (fig.53), non rispettando non solo l'autenticità dei materiali ma anche il funzionamento dello stesso, organizzando diversamente la sua spazialità peggiorando e non migliorando il funzionamento della stessa.

In primis, è stato eliminato il golfo mistico, realizzato, in sostituzione della fossa orchestrale progettata da Francesoni, realizzato tra il 1926 ed il 1928, benchè definito 'cassa armonica'¹⁰⁵ (fig.54). Il golfo mistico è stato in parte inglobato dal nuovo palcoscenico, delimitato da un muro in cemento armato che scende fino al sottopalco, in parte è rimasto delimitato da una balaustra in legno; lo spazio al di sotto del piano della platea non inglobato è stato coperto da fogli di compensato scegliendo una soluzione molto provvisoria, che, tuttavia, risulta definitiva. Il nuovo palcoscenico è composto da due piastre idrauliche, rivestite in legno di abete, su impianti oleodinamici che consentono l'abbassamento differenziato fino alla quota della platea (fig. 56); tutto l'impianto è alloggiato nel sottopalco e delimitato dal muro in c.a. che delimita anche il golfo mistico. L'arcoscenico che delimita il palcoscenico, è stato completamente ridisegnato e realizzato in cartongesso e affiancato da un sipario in velluto rosso. I camerini presenti sul lato del palcoscenico, in diretto collegamento con il palcoscenico, sono stati spostati nel sottotetto, raggiungibile tramite ascensore o scala in ferro che funge anche da scala d'emergenza, con evidente disagio logistico per attori e musicisti; nel disimpegno tra i camerini è individuata la sala prove.

Ci si chiede come un luogo di passaggio possa essere adibito a sala prove, che, al contrario, è un luogo riservato. Inoltre, la sala prove è necessaria per tutti i teatri? Probabilmente lo è maggiormente un sala di regia di cui il teatro Vittorio Emanuele ne è privo, per cui, ad ogni spettacolo, la regia è posizionata a ridosso dell'ultima fila di poltrone.

¹⁰⁵ L'ipotesi che l'intervento del 1926 abbia riguardato la realizzazione di un golfo mistico e non di una cassa armonica (di cui era già dotato) nasce dal confronto di due grafici relativi ad un rilievo realizzato nel 1887, quando il teatro conservava ancora lo stato originario, ed un rilievo del 1990, considerando l'eliminazione della cassa armonica al di sotto della platea del 1934.



Fig.54. Benevento, teatro Vittorio Emanuele. 'Fossa orchestrale', delimitata da una balaustra in legno, con il piano di lastre di compensato (foto 2009).



Fig.55. Benevento, teatro Vittorio Emanuele. Torre scenica: è visibile il graticcio in acciaio da cui pendono le funi di sostegno dei fondali, oltre al ballatoio, anch'esso in acciaio, che corre lungo il perimetro del volume (foto 2009)



Fig.56. Benevento, teatro Vittorio Emanuele. Il sottopalco è interamente occupato dall'impianto di sollevamento delle piastre in acciaio che costituiscono il piano del palcoscenico (foto 2009).

Gli ambienti dei vecchi camerini sono stati demoliti così come le due arcate in tufo presenti ai lati del palcoscenico ove sono state ripristinate le vecchie uscite d'emergenza di cui una, su via Verdi, funge anche da ingresso per gli artisti. Da un lato del palcoscenico è stato posizionato l'ascensore ricavato nello spessore dell'arco di proscenio, dall'altro la scala in ferro in sostituzione della scala in legno, di accesso ai corridoi per le eventuali manutenzioni. Anche il graticciato in legno è stato sostituito da una struttura metallica

sormontata da un lamiera grecata al posto del tetto in legno (fig. 55), all'insegna del 'moderno', anche se non presentava alcun danno che ne potesse impedire la conservazione. Conservare le strutture del palcoscenico significa conservare l'autenticità del materiale, conservare l'armonia tra i vari componenti, rispettare il suo funzionamento, e in qualche caso anche il suo malfunzionamento cercando delle soluzioni col progetto del nuovo.

Dal punto di vista strutturale, oltre alle fessurazioni di cui è interessata la muratura della torre scenica, il progetto prevede il consolidamento delle fondazioni «ove necessario», ed il rifacimento della copertura, in legno, con strutture in acciaio al fine di poter ricavare degli ambienti dal sottotetto. I danni strutturali erano stati causati in massima parte dal sisma del 1980 ed, in particolare dall'azione del cassettonato in c.a. posto in copertura.

Nel progetto si legge una superflua riflessione circa il legame tra architettura e spettacolo, che si rispecchi nella necessità di calibrare l'intervento rispetto alle effettive necessità dello spettacolo, nel rispetto delle istanze conservative che impone il manufatto in questione. A tal proposito Kenneth Frampton ricorda come è necessario stabilire in che misura le tecnologie più avanzate debbano essere integrate nella macchina teatrale, tramite un processo di confronto che porti all'equilibrio tra le esigenze di 'scena' e le esigenze dell'architettura¹⁰⁶. Il cantiere di restauro del teatro Vittorio Emanuele ci ha reso, quindi, un teatro senz'anima, una copia¹⁰⁷, per cui non è lecito definirlo 'di restauro', benché un monumento, riconosciuto tale sia nelle coscienze dei cittadini sia dalla legislazione¹⁰⁸, dovrebbe essere oggetto di un progetto che risponda ai principi contemplati da tale tipologia d'intervento.

Allo stato attuale il teatro si presenta in apparenti buone condizioni; in effetti, il teatro è carente della ordinaria manutenzione, per cui l'impianto di rilevamento di fumi non è funzionante, il palcoscenico funziona solo come palcoscenico fisso per il mancato funzionamento dei motori, il pavimento del sottotetto-sala prove è in parte divelto.

¹⁰⁶ K. Frampton, *Il teatro come edificio pubblico*, in D. Abbado, A. Calbi, S. Milesi (a cura di), *Architettura e teatro. Spazio progetto e arti sceniche*, ed. Il saggiatore, Milano 2007, p. 87.

¹⁰⁷ «Il restauro vuole e deve conservare quanto più è possibile non solo la forma, ma la materia stessa dell'edificio, e con la materia la personalità, cioè la pelle esterna e le strutture insieme, cioè infine l'edificio intero vivo, in corpo e spirito» da P. Sanpaulesi, *Discorso sulla metodologia generale del restauro dei monumenti*, in A. Spinosa, *Piero Sanpaulesi. Contributi alla cultura del restauro del Novecento*, Alinea editrice, Firenze 2011, p. 269.

¹⁰⁸ Il teatro è vincolato *ope legis*, in quanto di proprietà comunale.

IL TEATRO COME CASSA ARMONICA: STRUTTURE, IMPIANTI E QUESTIONI ACUSTICHE

4.1. Materiali e acustica del teatro nella trattatistica storica

[...] si deve diligentemente avvertire che il luogo non sia sordo, mà che la voce possa liberamente chiara, ed ispedita vagare, e questo si potrà fare, se egli si eleggerà il luogo, dove non sia impedita la risonanza. La voce è spirito, che corre, e percossa dallo aere sensibile all'audito. Questa si muove con infiniti giramenti, non altrimenti, che se nell'acqua riposata gettandosi una pietra nascessero innumerevoli cerchi nell'onda, crescendo à poco à poco dal centro, e allargandosi quando più potessero, se non fossero interrotti dalla strettezza del luogo, ò da qualche offesa, che non permettesse que' giri dell'onde terminare fin dove si potessero stendere. Adunque, quando sono rattenute da qualche ostacolo le prime, che ridondando, turbano le designazioni delle seguenti. Con la stessa ragione, e giramento si muove la voce, mà nell'aqua i giri si muovono con larghezza con piano uguale, e la voce nello stesso aere, e per larghezza, e per altezza si spande, ed ascende a poco a poco. Come dunque nell'aqua con le designazioni dell'onde, così nella voce, quando non vi è ostacolo, né la prima disturba la seconda, né le seguenti, ma tutte con la loro risonanza pervengono all'orecchie, sì di quelli, che sono a basso, come di quelli, che sono il alto: però gli Antichi Architetti seguendo i vestigi della natura nel cercare la ragione della voce, fecero i Grandi dei Teatri in modo, che ordinatamente ascendessero, e cercaro o per la regolare Matematica, e Musica ragione, che ogni voce, che usciva dalla Scena pervenisse chiara, e soave all'orecchie degli Spettatori¹.

Tali sono le indicazioni a cui fa riferimento Vitruvio circa la progettazione dei teatri e la 'risonanza'. Nonostante la trattazione sia riferita ai teatri all'aperto, egli individua gli elementi cardine su cui riflettere al fine di consentire al teatro di possedere una buona trasmissione dei suoni: l'*impianto planimetrico*, gli *ostacoli* al percorso del suono, il rapporto tra i *pieni e i vuoti* in relazione al controllo delle onde sonore con l'utilizzo di dispositivi per il controllo dello stesso – vasi o pozzi – raccomandando di utilizzarli solo nei teatri di 'soda materia' essendo già sonori se realizzati in legno². Intorno agli stessi argomenti ruotano le riflessioni dei trattatisti che si occupano del 'teatro moderno' da metà

¹ M.V. Pollione, *Dell'Architettura*, a cura di C. Amati, Pirola, Milano 1829, libro V, cap. III.

² «[...] tutti i pubblici teatri, che son fatti di legno, hanno molti tavolati, i quali necessario è che rendino suono», ivi, cap. VI.

Settecento in poi costituendo, insieme alle riflessioni sulla 'visibilità', i punti cardine delle teorie sviluppate dai suddetti studiosi (cfr. 2.1).

L'acustica, seppur componente immateriale dello spazio teatrale, determinata da numerosi elementi materiali, è requisito essenziale e caratterizzante l'architettura del teatro stesso da cui dipende il suo valore come 'strumento musicale', in grado, cioè, di partecipare alla produzione del suono, che sia esso musica o voce: da ciò deriva, in taluni casi, la fondamentale necessità della conservazione della stessa per la conservazione dell'architettura da cui nasce e di cui partecipa: «[...] il successo (del teatro) si misura con il metro del suono, della sua qualità e della sua perfetta circolazione [...]»³.

Ogni trattatista sviluppa la propria teoria che riprende o meno quella redatta dai suoi predecessori sull'argomento, con l'obiettivo di ideare sale teatrali caratterizzate da «una dolce risonanza senza eco»⁴, basandosi su dati empirici e non su vere e proprie sperimentazioni, tant'è che lo stesso Garnier sul finire del XIX secolo, nel suo trattato sul teatro⁵, dichiara che l'acustica applicata ai teatri non nasce dalla scienza ma dal caso⁶.

Francesco Algarotti⁷ individua nel legno - «materia di che fannosi gli strumenti musicali»⁸ - quella che è maggiormente in grado di creare vibrazioni più consone all'udito, mentre negli ornati ravvisa quegli elementi che 'rompono' la voce e che ne provocano una riflessione 'irregolare'.

Nel saggio *Dell'opera in musica*⁹, pubblicata a Napoli nel 1772, Planelli suggerendo di realizzare la sala in muratura al fine di evitare la completa distruzione in caso d'incendio, contempla le esigenze acustiche dell'architettura raccomandando di rivestire il suo interno in legno affinché potesse dare risalto alla voce, legno che fosse «tutto egualmente stagionato, affinché le vibrazioni non sieno diverse»¹⁰. Critico nei confronti della pianta a campana proposta dai Bibiena in cui legge l'esclusiva capacità di allontanare il suono, Planelli è favorevole all'utilizzo di una pianta a semicerchio con

³ G. Banu, *Il rosso e oro. Una poetica della sala all'italiana*, Rizzoli, Milano 1990, p. 90.

⁴ G. Chiuni, *Guglielmo Calderini, i teatri e l'acustica*, in G. Chiuni, *Teatri storici in Umbria. L'architettura*, Electa, Milano 2002, p. 81.

⁵ C. Garnier, *Le théâtre*, Hachette, Parigi 1871.

⁶ «[...] aujourd'hui la science de l'acoustique appliquée aux théâtre, était une science puerile et que c'est le hasard seul qui dans ce cas spécial a des tous temps été le Deus ex machina» in G. Chiuni, *Guglielmo Calderini...*, cit., p. 75. Charles Garnier nel suo trattato *Le Théâtre*, trattazione sistematica delle teorie che lo avevano guidato nella progettazione dell'Opéra, dedica un capitolo all'acustica in cui esordisce dicendo: «Tante volte mi hanno domandato se l'Opéra sarà una buona sala, e quali sono i principi che mi hanno guidato nella costruzione riguardo la sonorità, occorre che io spieghi bene che non ho avuto nessuna guida, che non ho adoperato nessun principio, che non mi sono basato su alcuna teoria e che c'è del rischio [...]» (P. Bignami, *L'edificio teatrale: acustica e funzionalità*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Il grande teatro borghese. Settecento- Ottocento*, Einadi, Torino 2000, vol. II, p. 972).

⁷ F. Algarotti, *Saggio sopra l'opera in Musica*, per Marco Coltellini in via Grande, Livorno 1763, p. 72.

⁸ *Ibidem*.

⁹ A. Planelli, *Dell'opera in musica. Trattato del cavaliere Antonio Planelli dell'ordine gerosolimitano*, a cura di F. Degradà, Discanto edizioni, Fiesole 1981.

¹⁰ *Ivi*, p. 105.

palchetti ove gli ornati sono accettati solo a condizione che «[...] non offendano la voce del cantante [...]»¹¹.

Nel suo *Trattato*, Francesco Milizia, partendo da una riflessione sulle diverse problematiche dei teatri moderni rispetto agli antichi, propone una propria idea di teatro, dimostrandosi critico nei confronti della presenza dei palchetti per motivazioni legate soprattutto alla resa acustica della stessa sala: «(i palchi) tagliano in mille guise l'aria sonora, la riverberano in infiniti varissimi sensi, e la debbono per necessità confondere; onde nasce l'indispensabile effetto di sentir poco e male»¹². La sua idea di un 'teatro nuovo', sfidando l'idea di Enea Arnaldi¹³, invece, propone, sull'esempio dei teatri antichi e con riferimento al fenomeno fisico della propagazione delle onde nell'acqua, l'utilizzo delle gradinate al posto dei palchi su un impianto planimetrico a semicerchio, dove l'altra metà che concorre a formare un cerchio è destinata ad ospitare il palcoscenico, dove suggerisce di creare dei vuoti ed utilizzare il legno per migliorare le qualità acustiche della sala¹⁴ (fig.1).

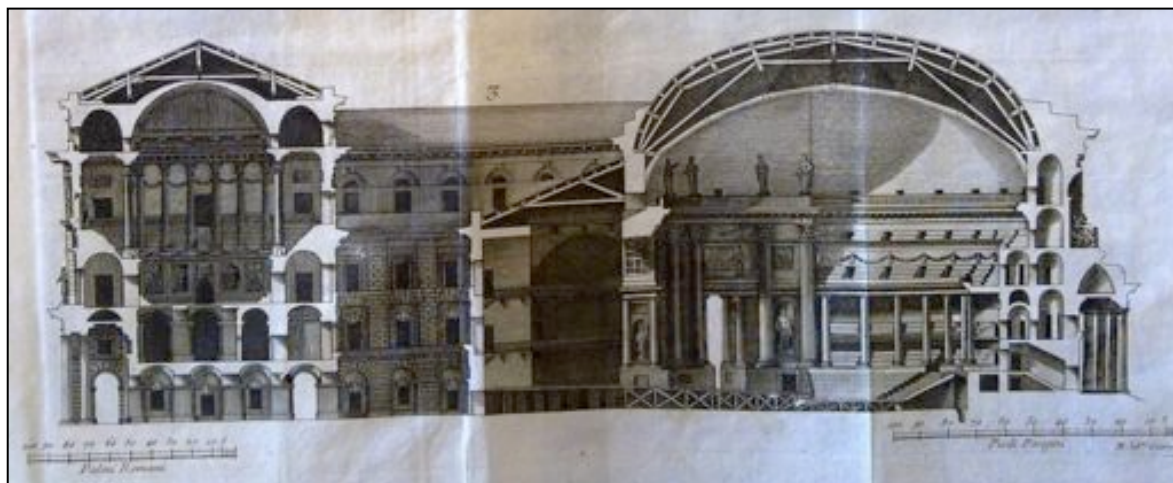


Fig.1. Sezione del teatro secondo l'idea di Milizia disegnata da Vincenzo Ferrarese: è evidente la presenza del vuoto al di sotto della platea e delle gradonate (F. Milizia, *Trattato*, cit., tav.III)

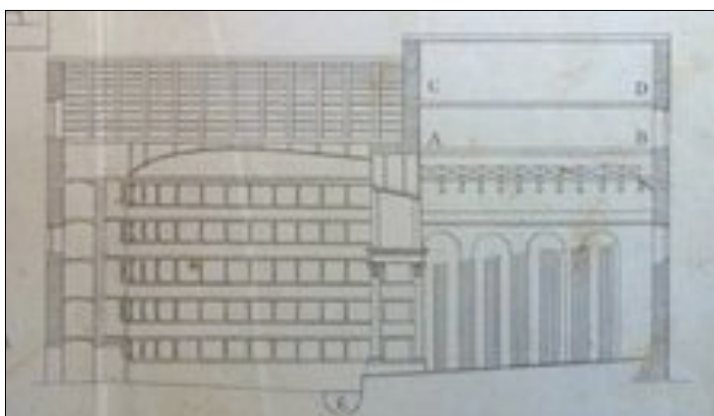


Fig.2. Sezione di un teatro 'moderno': indicata con la lettera E, De cesare disegna una cavea 'a botte' tra il palcoscenico e la sala, (F. De Cesare, *La scienza*, cit., tav. XXVII)

¹¹ *Ivi*, p. 108.

¹² F. Milizia, *Trattato completo formale e materiale del Teatro di Francesco Milizia*, Venezia 1794, p. 90.

¹³ F. Arnaldi, *Idea di un teatro nelle sue parti simile a teatri antichi all'uso moderno accomodato dal Conte Enea Arnaldi accademico Olimpico*, appresso A. Veronese, Vicenza 1762.

¹⁴ Cfr. 2.1.

Enea Arnaldi aveva precedentemente proposto, riferendosi in particolare alle idee di Vitruvio, l'utilizzo di una pianta semicilindrica con spettatori disposti in parte su una gradinata ed in parte su palchetti, facendo attenzione a collocare il piano dell'orchestra più basso rispetto al piano del teatro perché in tal modo «l'esperienza dimostra[...] che riescono più armonici»¹⁵, a che il materiale utilizzato fosse il legno, se non come elemento strutturale almeno come rivestimento, e ponendo attenzione alle modalità di realizzazione del pavimento «che pure molto contribuisce ad accrescere l'armonia stessa».¹⁶

Come la riflessione di Milizia, altrettanto approfondita e attenta alla questione acustica - accanto all'obiettivo della progettazione per il 'ben vedere' – è la trattazione dell'ingegnere napoletano Vincenzo Lamberti.

Lamberti, considerando l'*armonia* come il sonoro «che nasce dal complesso de' suoni delle parti componenti (il corpo in oggetto)»¹⁷ oltre ad essere l'obiettivo da perseguire, insieme all'*ottica*, «nella formazione del teatro Moderno»¹⁸, la considera determinata *in primis* dalla conformazione della pianta: una figura concava, affinché la riflessione non fosse concentrica, con pareti ben levigate, di materia compatta, rivestita da un sottile strato di legno elastico, pino o abete, a simulare uno strumento musicale, riferendosi all'idea di Seneca secondo cui *vocaliora sunt vacua, quam plena*.¹⁹ A tal proposito propone, nella realizzazione della platea che il piano di posa della stessa non sia a diretto contatto col suolo ma che, al di sotto, vi sia uno spazio coperto a volte, con il duplice obiettivo di fungere da cassa armonica ma che può anche essere adibito ad officine. Circa i materiali da utilizzare egli li distingue in 'mollì', 'duri' ed 'elastici', dove solo quest'ultimi sono 'sonori', definendo tali i laterizi o la creta cotta. Il secondo elemento determinante il suono è l'aria, mezzo tramite cui si trasmettono le onde sonore, la cui qualità, secondo Lamberti, può essere influenzata dalle illuminazioni, dallo stesso respiro degli spettatori così come dalla traspirazione dei mobili o dei tessuti: a tal uopo progetta un sistema di ricambio della stessa, le *trombe fuochianti*, tramite l'utilizzo di canali posti all'interno della muratura (cfr. 2.1). Sottolinea, inoltre, quanto «i corniciami, gli ornati, gli angoli, le forniture di seta, di tela e di carta debbonsi all'allontanare dall'interno del Teatro, per essere quelle parti, e queste materie di distruzione della voce e del suono»²⁰.

Agli studiosi che riflettono sull'architettura teatrale, tentando di costruire una trattazione sistematica sull'argomento, si affiancano studiosi la cui attenzione è rivolta al teatro specificatamente in rapporto al tema del suono: è il caso di Francesco Taccani, Antonio Niccolini ed Antonio Favaro.

¹⁵ E. Arnaldi, *op. cit.*, p. 23.

¹⁶ *Ivi*, p. 7.

¹⁷ V. Lamberti, *La regolata costruzione de' teatri*, V. Orsini, Napoli 1787, p. XXIX.

¹⁸ *Ivi*, p. XXVII.

¹⁹ *Ivi*, p. XXXVIII.

²⁰ *Ivi*, p. XL.

Antonio Niccolini²¹ decide di incamminarsi in «una ricerca ancora vergine di progressi»²² e la sua riflessione prende avvio dalla constatazione che teatri con lo stesso impianto planimetrico possono essere 'sordi' o 'armonici', per cui esclude che la forma della pianta possa influenzare l'acustica. In seguito a scambi di opinioni e consigli con eruditi del tempo²³, giunge alla conclusione che la qualità acustica di un teatro dipenda dal rapporto tra le dimensioni della scena e della sala, oltre che dalla corrente d'aria che si genera tra i due ambienti. Dall'osservazione di vari teatri italiani giunge a conclusione che «il teatro è risuonante quanto più è vasto il palcoscenico»²⁴, mentre l'origine della corrente d'aria è attribuita alla differente densità del volume d'aria contenuto nella platea e nella torre scenica ed al naturale moto del volume d'aria più leggero che prende il posto dell'aria rarefatta, più pesante e tendente verso il basso nonché, infine, alla presenza degli spettatori e alle illuminazioni. Ciò spiegherebbe anche perché a teatro vuoto la voce o il suono sono meglio percepiti rispetto al momento in cui ci sono anche spettatori. Niccolini, a differenza degli altri studiosi, alla teoria fa seguire la pratica: i lavori che questi segue per il Teatro di San Carlo²⁵ hanno previsto, secondo le sue riflessioni, l'ampliamento delle dimensioni del palcoscenico che ha avuto effetto positivo sulla percezione sonora:

L'ingrandimento da me praticato al palco scenico del R. Teatro di S. Carlo, [...] ha contribuito a vie maggiormente confermarmi in questa persuasione. L'aumento di risonanza dopo tale ingrandimento fu alquanto sensibile a chi vi fece attenzione, così come si riscontra ogni qualvolta accade di pronunziar visi qualche recitativo in prosa, che ora, differenza di prima, distintamente si ode²⁶.

L'influenza delle idee di Niccolini si leggono nel pensiero di Francesco de Cesare che alla questione acustica dedica il saggio *Memoria sull'acustica applicata alla costruzione di una sala armonica ed al miglioramento del teatro moderno*, presentandolo alla 'Settima adunanza degli scienziati italiani'²⁷ tenutosi a Napoli nel 1845. De Cesare riflette prima di tutto circa il materiale da utilizzare, prediligendo il legno «della stessa specie e di fibre uniformi», posto discosto dal paramento murario in modo da formare una cassa armonica; per l'impianto planimetrico, suggerisce il ferro di cavallo le cui estremità siano prolungate verso il proscenio con linee paraboliche, riprendendo le idee di

²¹ A. Niccolini, *Alcune idee sulla risonanza del teatro del cav. Antonio Niccolini, Napoli 1816, Tipografia Masi*, in C. N. Sasso, *Storia de' monumenti di Napoli e degli architetti che li edificavano dal 1801 al 1851*, Tip. F. Vitale, Napoli 1858, vol. II, pp. 56-66.

²² *Ivi*, p. 58.

²³ Per la corrispondenza di Niccolini con altri studiosi: F. Mancini, *Scenografia Napoletana dell'Ottocento. Antonio Niccolini e il Neoclassicismo*, ESI, Napoli 1980, pp. 364-366.

²⁴ A. Niccolini, *op. cit.*, p. 62.

²⁵ Il teatro era stato già oggetto di interventi per il miglioramento dell'acustica progettati da Giovanni Maria Galli Bibiena nel 1742 e da Ferdinando Fuga nel 1767 (P. Bignami, *L'edificio teatrale: acustica e funzionalità*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Il grande teatro borghese. Settecento – Ottocento*, Einaudi, Torino 2000, vol. II, p. 970.)

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ F. De Cesare, *Memoria intorno all'acustica per la costruzione di una sala armonica e per lo miglioramento del teatro moderno*, in «Atti della settima adunanza degli scienziati italiani tenuta in Napoli dal 20 sett. a 5 di ott. del MDCCCXLV», parte I, Napoli, 1846, pp. 1047-1048.

Niccolini. Dalle considerazioni dello studioso circa la presenza o meno dei palchi - indica la doppia ipotesi del teatro realizzato con e senza palchi - s'evince la sua incertezza sulla loro effettiva influenza sulla qualità del suono mentre indica con sicurezza che, affinché il suono «si rifletta in modo energico», sia necessario che la freccia della volta sia bassa (fig.2).

Nel medesimo periodo Francesco Taccani costruisce una 'teoria acustica' passando applicare le sue deduzioni allo strumento musicale-teatro: giunge a conclusione che la forma del teatro debba essere concepita in funzione dell'acustica, individuando nella pianta ovale-tronca il migliore impianto planimetrico purché sia realizzato in muratura in quanto «le costruzioni più resistenti e solide sono le più atte a ribattere con forza le ondulazioni sonore dell'aria ed a sostenere il suono»²⁸. Pur non escludendo la presenza dei palchi, nella loro architettura con la presenza di arredi, stoffe e degli stessi spettatori e alla loro incidenza sull'acustica, egli li considera 'nocivi' in misura inversamente proporzionale alla grandezza del teatro.

Tuttavia, le varie argomentazioni si basavano su dati puramente qualitativi, empirici, basati sull'esperienza, a differenza delle problematiche relative alla visibilità rispetto alla quali era possibile individuare regole scientifiche a garanzia di un buon risultato; a tal proposito Michael Forsyth, riproponendo l'idea di Garnier, osserva che «i successi nell'acustica, quando capitavano erano dovuti a una combinazione di intuizione, esperienza e fortuna sia nella progettazione complessiva, sia nell'uso dei materiali da costruzione»²⁹, per cui non tutti i teatri storici godono di una buona acustica.

Un emblematico caso è Nationaltheater di Berlino³⁰ progettato da Karl Gotthard Langhans tra il 1800 ed il 1802, noto per la pessima acustica della sala. Langhans progetta un teatro su pianta ellittica sull'esempio di alcuni modelli tra cui quelli di Pierre Patte e di Juvarra per il Teatro Regio di Torino. Lo stesso Langhans scrive di propendere per una riverberazione lenta e lunga in particolare per l'ascolto della musica, mentre per lo spettacolo di prosa è necessario un tempo più basso; il Nationaltheater, invece, è un teatro destinato sia a spettacoli di prosa che di musica: Langhans ha il compito, quindi, di realizzare un'architettura in grado di rispondere alle esigenze acustiche di entrambi gli spettacoli. Per definire tale architettura studia il suono sull'esempio della modalità di propagazione dell'onda sonora per le campane giungendo a conclusione che in uno spazio aperto le onde sonore seguano la direzione del vento: a tal uopo decide di sistemare due camini dietro la sala, da poter chiudere con una valvola, che fossero in grado di movimentare l'aria dalla scena verso gli spettatori, e con essa le voci o i suoni prodotti sulla scena. Tuttavia tale metodo sarà

²⁸ F. Taccani, *Sulla forma della platea e del proscenio di un teatro più propria alla propagazione del suono, e sulla materia più atta a rinforzarlo ed a sostenerlo: premesso un esame di teoria acustica*, A. Monti editore-libraio, Milano 1840, p. 61.

²⁹ M. Forsyth, *Edifici per la musica. L'architetto, il musicista, il pubblico dal Seicento ad oggi*, Zanichelli, Bologna 1987, p. 13.

³⁰ Per il Nationaltheater di Berlino: A. Maglio, *L'acustica nell'architettura teatrale al principio del XIX secolo: dal Nationaltheater allo Schauspielhaus di Berlino*, in «Atti del III convegno di storia dell'Ingegneria», Napoli 19-21 aprile 2010, a cura S. D'Agostino, tomo I, pp. 459-468.

utilizzato per poco tempo a causa del disagio che procurava negli spettatori (si creavano, difatti, correnti d'aria) e l'architetto tedesco utilizzerà decorazioni in legno e stucco come superfici di riverbero delle onde sonore. Già prima dell'inaugurazione del teatro, cosciente delle mancanze sonore del suo teatro, Langhans scrive un volume in cui appare preventivamente scusarsi di alcune incongruenze del progetto invitando a riflettere sulla sua complessità; nonostante ciò, la sala di Langhans diviene l'emblema della tipologia teatrale caratterizzata da un'acustica pessima. Il figlio Carl Ferdinand, due anni dopo la morte del padre scrive un testo³¹ destinato a divenire il caposaldo in merito alla propagazione del suono fino alla fine del secolo, prendendo, tuttavia, le distanze dalle soluzioni paterne. Carl Ferdinand Langhans basa la sua riflessione non tanto sulla tipologia dell'impianto planimetrico, come fatto dai critici al progetto paterno, piuttosto su un duplice livello che vede l'acustica del teatro determinata da una struttura primaria, costituita dall'impianto planimetrico, ed una struttura secondaria, costituita da superfici aggiunte fonoassorbenti o meno, che possono dare un notevole contributo all'acustica della sala, così come sosterrà anche Schinkel, nonostante il suo giudizio sul Teatro di San Carlo sia estremamente negativo: in occasione di una sua visita a Napoli, scrivendo a Gilly, oltre a non aver apprezzato lo spettacolo a cui ha assistito, afferma, difatti, di aver trovato pessima l'acustica del teatro³².

Il teatro di Langhans sarà distrutto da un incendio nel 1817 e sarà ricostruito su progetto di Schinkel che curerà la nuova sala seguendo proprio gli studi di Carl Ferdinand Langhans sull'acustica; in effetti, per mitigare gli effetti negativi dell'architettura del Nationaltheater Schinkel, già qualche anno prima dell'incendio che lo distruggerà Schinkel propone un progetto di ristrutturazione che prevedeva l'abbassamento del livello del pavimento e la modifica dell'apparato decorativo della sala, intervenendo, quindi, sul rapporto tra pieni e vuoti e sulle superfici di propagazione delle onde sonore.

In Germania le questioni relative alla progettazione dei teatri in relazione ai principi dell'acustica e della visibilità, sono altrettanto dibattute tra studiosi e architetti con riferimenti sia agli studi e esempi italiani che francesi. Joham Gottlieb Rhode, drammaturgo, ispirandosi ai modelli dei teatri antichi, ad inizio Ottocento è tra i primi ad applicare teorie acustiche all'architettura teatrale³³, mentre a Lipsia, nel 1802, Ernst Chadlmi, pubblica un trattato sull'acustica, *Die Akustik*, in seguito tradotto anche in francese³⁴.

³¹ C. F. Langhans, *Vergleichung des neuen Schauspielhauses zu Berlin mit verschiedenen ältern und neuern Schauspielhäusern in Rücksicht auf akustische und optische Grundsätze*, J.F. Unger, Berlin 1800.

³² Schinkel esplicita il suo giudizio sul Teatro di San Carlo in una lettera indirizzata a Gilly, la cui traduzione integrale è presente in A. Maglio, *L'Arcadia è una terra straniera. Gli architetti stranieri e il mito dell'Italia nell'Ottocento*, Clean, Napoli 2009, pp. 222-223.

³³ A. Maglio, *Dal teatro di corte a quello borghese*, in L. Mozzoni – S. Santini, *L'architettura dell'eclettismo. Il teatro dell'Ottocento e del primo Novecento. Architettura, tecniche teatrali e pubblico*, Liguori editore, Napoli 2010, p.196.

³⁴ *Ivi*, p.198; costituiscono ulteriori riferimenti sull'argomento in ambito europeo: S. D. Poisson, *Mémoire sur la théorie du son*, in «Journal de l'Ecole polytechnique», vol. 7, n. 14, 1808, pp. 319-392; P. Patte, *Essai sur l'architecture théâtrale*, Moutard, Paris 1782.

Tra le idee di Niccolini e di Langhans è possibile trovare un parallelo: entrambi a differenza degli altri studiosi, sia precedenti che posteriori ai loro scritti, escludono che l'acustica di una sala dipenda essenzialmente dal suo impianto planimetrico, leggendo nella combinazione dei vari componenti l'architettura, nelle sue superfici e nei suoi volumi - in vista dell'*armonia* teorizzata da Lamberti - il segreto per il successo della sala che sottende soprattutto una buona risposta sonora; in particolare Langhans sofferma la sua riflessione sulle potenzialità degli apparati decorativi di migliorare la ricezione del suono da parte delle pareti riflettenti³⁵, in accordo con le ipotesi di Schinkel per il Nationaltheater.

A fine Ottocento Antonio Favaro³⁶, influenzato dagli studi del francese Lachéz³⁷, fa il punto sullo stato delle conoscenze circa l'acustica delle sale teatrali in occasione del 'Concorso per studi sull'acustica dei teatri e delle sale destinate alle riunioni'³⁸ promosso nel 1879 dal *Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*. Favaro giunge alla conclusione che «riesce quasi impossibile il trovare due scrittori che a tale proposito vadano completamente d'accordo [...] quasi ogni autore ha la sua proposta, secondo lui, la sola, la unica che valga realmente a raggiungere lo scopo»³⁹. Individua, inoltre, una serie di difetti che a suo dire possono essere ritrovati nei teatri realizzati fino ad allora: la ripercussione delle onde sonore intempestiva; la mancanza di sonorità, dove si vuol intendere che i suoni più delicati non riescono ad essere percepiti e che quelli appena emessi vengono come smorzati; l'assorbimento da parte delle scene e delle quinte di buona parte del suono ed, infine, la presenza dei palchi, di gallerie e tendaggi che produrrebbero echi e risonanze 'perniciossissime'⁴⁰. Accanto ad una elencazione di 'difetti' questi propone un'ulteriore serie di accorgimenti per la progettazione dei teatri: evitare l'uso dei palchetti, collocare l'orchestra nello spazio del proscenio, favorire il ricambio d'aria durante le rappresentazioni ed una serie di esperienze messe in atto in alcuni teatri. A tal proposito cita il caso del teatro Regio di Torino, dove era stato installato un sistema di tubazioni al di sotto del piano dell'orchestra che sbucavano sulla scena, oltre al caso del teatro Argentina ove una serie di canali sotterranei contenenti acqua avevano favorito la sonorità dello stesso.⁴¹

Al concorso promosso da *Reale Istituto* nel 1879 partecipa anche Guglielmo Calderini, architetto noto in particolar modo per aver progettato il Palazzo di Giustizia

³⁵ A. Maglio, *Dal teatro di corte, cit.*, p. 198.

³⁶ A. Favaro, *L'acustica applicata alla costruzione delle sale per spettacoli e pubbliche adunanze*, Camilla e Bertolero Editori, Torino 1882.

³⁷ P. L. Ciapparelli, *La riflessione teorica sul teatro nell'Italia dell'Unità*, in L. Mozzoni – S. Santini, *op.cit.*, p.150.

³⁸ «Esporre le norme, cui devono attenersi gli Architetti per porre i teatri e le sale destinate a Spettacoli, a letture, a radunanze numerose, in condizioni favorevoli alla uniforme diffusione e alla distinta percezione dei suoni. Le norme dovranno riferirsi tanto alla forma della sala, quanto ad ogni altro spediente che si creda opportuno. I concorrenti dovranno valersi, oltre che dei precetti teorici, anche dei risultati pratici ottenuti in edifici già costruiti, e qualora questi non bastino a risolvere compiutamente il quesito, dovranno ricorrere a nuove esperienze, che verranno minutamente descritte» in G. Chiuni, *op. cit.*, p. 76.

³⁹ E. Quagliarini, *Costruzioni in legno nei teatri all'italiana del '700 e '800. Il patrimonio nascosto dell'architettura teatrale marchigiana*, Alinea, Firenze 2008, p. 87.

⁴⁰ *Ivi*, p. 88.

⁴¹ *Ivi*, p. 89.

di Roma, e da ricordarsi, in tal caso, per il saggio *Sull'acustica dell'architettura* (1789). Calderini si era già confrontato con tale tematica nel progettare il teatro del Verzano, politeama di Perugia, oltre che nella progettazione di altre architetture teatrali mai realizzate. Partendo da una riflessione sullo stato dell'arte circa gli studi sul tema, sottolineando soprattutto le mancanze delle varie teorie, giunge ad una propria: definisce la sala dalla forma oblunga la migliore dal punto di vista acustico, realizzata in muratura con superfici lisce, ove i materiali ritenuti migliori sono il marmo, la scagliola o corpi in legno rivestiti di lacca dura e indoratura; ipotizza che l'orchestra poggia su un pavimento a cassa vuota e che la copertura, dalla particolare incidenza acustica, sia piana o poco ricurva.

Le idee di Calderini appaiono molto vicine alle idee di Lamberti, in particolare nel giudizio circa i materiali e, non riconoscendo il legno come materiale estremamente sonoro per il suo essere elastico, ponendosi in contrasto con le linee di pensiero maggiormente diffuse.

Studiosi e progettisti riflettendo sulla estrema complessità del tema, sottolineando l'inesistenza di dati certi e procedimenti scientifici per il suo controllo essendo dipendente da plurimi aspetti, compositivi e materiali. Tuttavia, alla luce delle teorie elaborate nel tempo contemporaneamente all'evoluzione dell'architettura del teatro è evidente quanto il legame tra quest'ultima e la qualità acustica sia inscindibile. Il cine-teatro di primo Novecento è un esempio, estremo, del cambio delle prestazioni richieste all'architettura, di cui il caso del cine-teatro Garofalo di Battipaglia è un esemplificazione.

Il cine-teatro Garofalo⁴² (figg. 3-4) è progettato nel 1945 dall'ingegnere napoletano Gino Avena su commissione dell'imprenditore locale Gabriele Garofano, sebbene inaugurato solo nel 1949; la città di Angri è stata fortemente colpita dai bombardamenti che hanno segnato il secondo conflitto mondiale, tant'è che l'edificio del teatro sorge proprio sull'area di sedime di «un distrutto caseggiato e retrostante giardino», prospiciente l'attuale piazza Conforti. Avena, autore anche del cine-teatro Ferrari di Sapri (Salerno), progetta un edificio che contempli contemporaneamente sia le esigenze dello spettacolo teatrale che cinematografico; l'impianto planimetrico propone una sala a ferro di cavallo, a cui si accede da un foyer, su impianto semiellittico con diametro minore, in cui sono posti sia la biglietteria che un punto bar in stile razionalista. L'arcoscenico, con corrispondente fossa orchestrale, separa la sala dalla torre scenica affiancata dai camerini; nel rispondere alle esigenze del teatro di primo Novecento, che, come già detto, per le sue scenografie preferisce arredi 'reali' alle quinte ottocentesche, la torre scenica non è caratterizzata da un volume che differisce molto in altezza rispetto al volume della sala, ed è dotata di un palcoscenico ligneo, di un sottopalco utilizzato come deposito funzionale agli spettacoli e di un graticcio ligneo a cui sono sospesi fondali e americane, privo di ballatoi per la modesta altezza della stessa, in sostituzione dei quali sono stati realizzati due 'balconi' dai quali è

⁴² Cfr. scheda d'inventario n.13.

possibile sporgersi per eventuale manutenzione o movimentazione delle funi o dei fondali.

L'edificio è stato realizzato interamente in cemento armato; di particolare interesse appare la soluzione utilizzata da Avena per la copertura dello spazio della sala: il solaio di copertura, dotato di un'apertura circolare centrale coperto da un tetto movibile tuttora funzionante, è sorretto da archi parabolici a vista in cemento armato che appaiono in buono stato di conservazione.

Lo spettacolo cinematografico ha differenti esigenze rispetto a quello teatrale, in particolare rispetto alla 'visibilità': il primo è caratterizzato da una scena bidimensionale che richiede un asse d'osservazione pressoché perpendicolare a differenza del teatro che, proponendo uno spettacolo tridimensionale, può anche essere favorito da una visione non centrale. Per risolvere tale conflitto Avena propone l'utilizzo della pianta a ferro di cavallo, tipica del teatro all'italiana che da molti progettisti dell'Ottocento è stata preferita per le sue potenziali qualità acustiche, limitando il restringimento verso l'arcoscenico in modo da favorire la visibilità per gli spettatori posti lateralmente nella platea. Lo stesso piano della platea, inoltre, è dotato di una forte inclinazione verso il palcoscenico: in questa scelta progettuale si legge l'idea del teatro-anfiteatro proposta da Wagner a fine Ottocento e molto sviluppata nella prima metà del secolo successivo, che muoveva sia da idee di ordine sociale (abolire la distinzione di ceto proposta dai palchi) sia, appunto, di visibilità. L'attenzione al fattore 'acustica' appare affrontato anche nelle finiture oltre che nella composizione della fossa orchestrale: le pareti lisce, prive di ornamenti, rispondenti sia ad una tendenza stilistica del periodo storico in questione, sia all'idea secondo cui gli ornamenti non sono favorevoli alla buona propagazione delle onde sonore; la fossa orchestrale ha una sezione semicircolare con un piano di calpestio in legno così come proposto dai numerosi disegni presenti nei trattati relativi all'architettura teatrale al fine di amplificare il suono.



Fig. 4. Battipaglia (Sa), cine-teatro Garofalo. La cavea, a cui si accede sia dalla platea che dal sottopalco, ha una sezione semicircolare che è visibile anche al di sotto del piano in legno (foto 2010).

Fig. 3. Battipaglia, cine-teatro Garofalo. Interno della sala in cui si nota la pendenza della platea verso il palcoscenico. (foto 2010)



4.2. Trasformazioni architettoniche, interventi strutturali e qualità acustica

Soffermando la riflessione sulle differenti teorie e sulla conoscenza dell'effettiva qualità acustica di alcuni teatri, sia in ambito nazionale che locale, emerge quanto la qualità sonora, oltre ad essere determinata da una combinazione di numerosi elementi componenti l'architettura sia dal punto di vista materico che compositivo, risponda al gusto della propria epoca oltre ad essere legata alle tecnologie per lo spettacolo in riferimento alle modalità di produzione del suono.

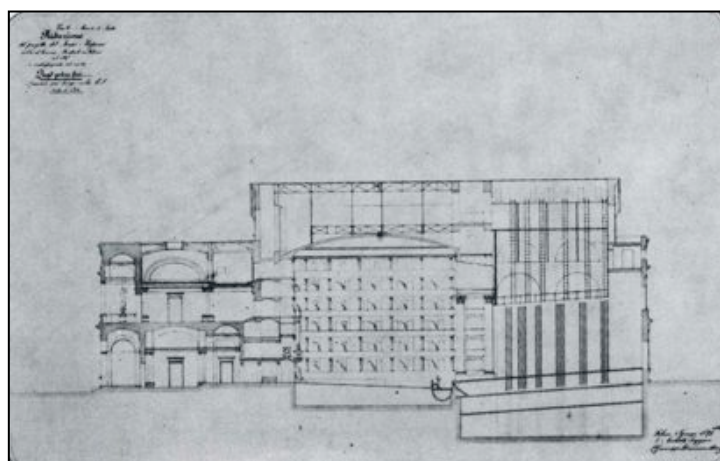
In riferimento ai teatri lirici, è da considerare *in primis* la modifica che ha accompagnato la storia della produzione degli strumenti musicali con particolare riferimento alle loro qualità e peculiarità acustiche a cui si aggiunge l'introduzione di nuove tecnologie come l'elettronica con i conseguenti cambi di tono del suono stesso. Alla variazione del suono, dunque, si accompagna il mutare del 'gusto acustico', che accompagna il cammino del mutamento della musica nei suoi vari generi, con le proprie peculiarità, oltre ad essere determinanti la cultura musicale e la sensibilità degli astanti.

Elementi che determinano la qualità sonora, così come si legge nelle pagine dei trattati o dei testi specifici sul tema, oltre che a rilevarsi dall'esperienza, sono principalmente il rapporto pieno-vuoto nel complesso sistema della composizione dell'architettura e i materiali, seppur con riferimento al 'caso per caso'.

L'architettura del teatro storico è dotata di soluzioni tecniche che contribuiscono a creare un rapporto tra pieni e vuoti che collabora al riverbero delle onde sonore: tra

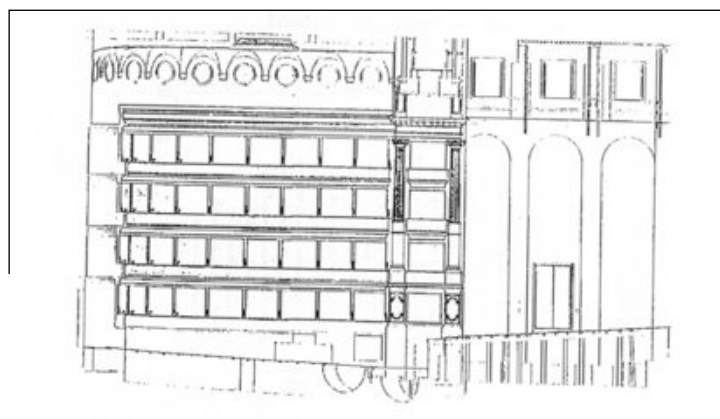
questi, figurano una cavea⁴³ semicircolare sovente rivestita con pannelli lignei, posta tra il palcoscenico e la platea, ed un vuoto al di sotto del piano della sala, da alcuni trattatisti chiamato *cassa armonica* alludendo ai suoi fini sonori. A tali dispositivi, tra i più diffusi, si affiancano i pozzi o particolari sistemi come i già citati espedienti presenti al teatro Argentina di Roma o al teatro Carignano di Torino, per il quale era stato progettato un vano di risonanza anche se non è ben chiaro se fosse posizionato nel soffitto o sotto il piano dell'orchestra⁴⁴. Pozzi scavati nella platea sono emersi durante

Fig.5. Palermo, teatro Massimo. Sezione longitudinale del progetto di Basile in cui è ben evidente la presenza della cavea "a botte" tra la platea ed il palcoscenico (A. M. Fundarò, *Il concorso per il Teatro Massimo di Palermo. Storia e progettazione*, Stampatori tipolitografici associati, Palermo 1974, p. 32)



gli ultimi lavori svolti al Teatro di San Carlo di Napoli⁴⁵ (figg.7-8), durante gli scavi per la realizzazione del foyer; tuttavia degli stessi resta solo una traccia sulla pavimentazione, essendo stati in parte demoliti ed in parte riempiti; allo stesso modo dei pozzi sono stati rinvenuti durante il cantiere di ricostruzione de La Fenice di Venezia.

Fig.6. Orvieto, teatro Mancinelli. Sezione longitudinale; si notino le due cavee affiancate (A. Cocchi – A. Farina, *Effetti acustici*, cit., p. 237)



Gli vari studiosi che hanno affrontato, nel passato, il tema dell'acustica nello specifico ambito dell'architettura teatrale promuovevano anche la realizzazione di una

⁴³ Le cavee possono essere anche due come nel caso del Teatro Mancinelli di Orvieto (vedi fig.2, par.4.1).

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ S. Cingolani - R. Spagnolo, *Acustica musicale e architettonica*, UTET libreria, Torino 2005 in E. Quagliarini, *op. cit.*, p. 89.

fodera in legno da realizzare lungo il perimetro della sala, leggermente discosta dalla muratura, al fine di creare un'ulteriore cassa armonica. All'attualità, nei teatri catalogati e studiati, non sembrano esserci tracce di tali strutture: tuttavia sarebbe necessaria una campagna di indagini con strumentazioni specifiche per confermare il dato.

Nei molteplici interventi di progettazione riguardanti teatri storici analizzati sia in ambito regionale che nazionale, è possibile individuare una linea d'intervento comune rispetto agli elementi compositivi che caratterizzano tale specifica architettura dal punto di vista acustico:

a) la cassa armonica è stata eliminata, con riempimento, o modifica parziale della propria altezza;

b) la cassa armonica è stata o inglobata nel volume del palcoscenico quando i progetti hanno previsto la realizzazione di palcoscenici mobili che richiedono maggiore spazio rispetto ai tradizionali per i loro macchinari di movimentazione⁴⁶, o trasformata in golfo mistico.



Fig.8. Napoli, teatro di San Carlo. Scavo al di sotto della platea per la realizzazione del foyer in AA.VV. *Teatro. cit.*, pp. 114-115.

Fig.7. Napoli, teatro di San Carlo. Elemento in ottone che segna la traccia del pozzo ormai demolito sul pavimento del foyer (foto 2010).

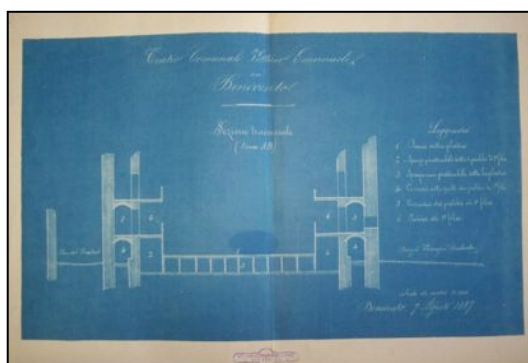


Fig. 8. Teatro comunale di Benevento. Rilievo effettuato dal comune di Benevento nel 1887, sezione (ACMS, F. XV.3).

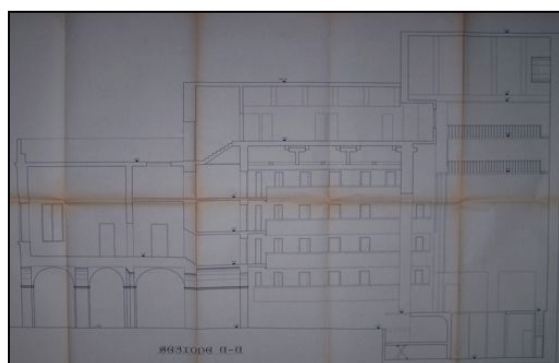


Fig.9. Benevento, teatro V. Emanuele. Sezione longitudinale, progetto di restauro, 1994 (archivio privato Giangregorio): si noti la differenza con la sezione nella sezione a lato (fig.8) in cui è visibile il vuoto al di sotto della platea.

⁴⁶ Cfr. scheda di catalogo n.1, 3, 6, 8.

Così come la chiusura, anche l'apertura di un volume può variare l'equilibrio acustico nato dalla stratificazione nel tempo di molteplici fattori legati alla composizione architettonica: il riferimento è alla costruzione del golfo mistico introdotto alla fine dell'Ottocento da Richard Wagner come uno spazio ricavato al di sotto del palcoscenico per ospitare i musicisti. Tale parte è vista dalla società del teatro come un elemento d'innovazione cossichè, tra la fine dell'Ottocento ed il primo ventennio del Novecento, molti teatri sono indotti ad 'ammodernare' la loro architettura con l'apertura di un nuovo spazio per l'orchestra. Tuttavia, anche l'apertura del golfo mistico appartiene ad interventi ormai storicizzati, con la conseguente (ed eventuale) modifica dell'equilibrio indotto alla qualità sonora del teatro a cui un intervento contemporaneo deve far fronte valutandolo 'caso per caso'.

Cosa può comportare, ad esempio, l'apertura di un vuoto al di sotto della platea? Un vuoto può alterare l'equilibrio acustico di un teatro se comporta la creazione di uno spazio 'accoppiato' all'esistente, cioè non diviso da quest'ultimo se non da una superficie 'leggera' quale può essere una tela o un'incannucciata, oppure in diretta comunicazione con lo stesso tramite ulteriori vani.

Nel caso del teatro di San Carlo la progettazione del foyer ha previsto la realizzazione di un solaio in cemento armato (fig.10) sul quale, con struttura in legno lamellare, è ordito il pavimento in parquet (fig.11)⁴⁷: non essendoci collegamenti diretti tra sala e foyer ed essendo il solaio realizzato con materiale molto compatto, il vuoto al di sotto della platea non dovrebbe influenzare la qualità acustica. Per verificare se quest'intervento abbia modificato l'acustica della sala o ne abbia migliorato le qualità, è necessario effettuare delle prove soniche da confrontare con ulteriori effettuate precedentemente⁴⁸ ai lavori di ristrutturazione.

Al contrario, il vuoto presente tra il tetto della sala e il plafond, generalmente realizzato ad incannucciata, è da considerare un elemento 'accoppiato' in quanto l'elemento di separazione tra i due spazi – sala e sottotetto – è esiguo sia per dimensioni che per consistenza del materiale.

L'attenzione, quindi, si sposta anche sui materiali utilizzati per gli interventi di restauro; in riferimento alle incannucciate, ed al loro potenziale di trasmissione delle onde, diviene, quindi, essenziale l'utilizzo di materiali e tecniche di intervento che siano compatibili con le loro potenzialità acustiche.

⁴⁷ Cfr. AA.VV., *Teatro di San Carlo. Memoria e innovazione*, Artem, Napoli 2010.

⁴⁸ Le prove sono state condotte dal laboratorio DETEC della Facoltà di Ingegneria dell'Università degli Studi di Napoli.



La materia caratterizzante l'architettura del teatro è il legno per le sue qualità sonore, sovente sostituito con il cemento soprattutto negli ultimi trent'anni. In seguito al terremoto del 1980, che ha colpito molte zone della Campania e danneggiato notevolmente il patrimonio architettonico, il cemento armato è stato utilizzato in modo spregiudicato con l'estrema fiducia attribuita a tale materiale del consolidamento. E' pur vero che tali interventi nel tempo hanno avuto conseguenze negative dal punto di vista statico, alle quali, per gli edifici teatrali, se ne aggiunge una seconda relativa alla funzionalità dell'edificio stesso legata alla possibilità effettiva dello stesso di assolvere alla sua peculiare attività, di essere luogo dove sia garantito il «ben sentire» oltre che il «ben vedere».⁴⁹ A tal proposito, sottolineando tale conseguenza, Pier Luigi Cervellati afferma che «un teatro con le strutture in cemento armato è esattamente come un violino riparato con il cemento: entrambi diventano completamente afoni»⁵⁰.

L'utilizzo del cemento armato è determinato anche da specifiche esigenze normative - emanate in particolare dopo il sisma del 1980 - relative alle necessità di 'adeguamento' ed in seguito di 'miglioramento' nei confronti del rischio sismico, che non contemplano la conservazione anche delle peculiarità immateriali del bene-teatro, ma erano indirizzate al solo perseguimento dell'obiettivo dettato da necessità di sicurezza.

⁴⁹ V. Lamberti, *op. cit.*, p. XXIX.

⁵⁰ P.L. Cervellati, *Il restauro del teatro storico: il teatro all'italiana equivale ad uno strumento musicale*, in L. Bortolotti – M. L. Bitelli (a cura di), *Teatri storici. Dal restauro allo spettacolo*, Nardini editore, Fiesole 1997, pp. 35-52.

Alla rispondenza alla normativa sismica si associano anche le normative sulla sicurezza dei locali di pubblico spettacolo che, interpretate in modo restrittivo, possono indurre il progettista privo di conoscenze sulla propagazione del suono a utilizzare materiali e tecniche che siano in contrasto con le regole più elementari usate in passato⁵¹.

Se il cemento è un elemento afono, allora la riflessione si sofferma su un'ulteriore questione: come collaborano alla resa acustica le strutture in cemento armato di cui sono caratterizzati i teatri dal primo Novecento in poi? sono tutti afoni o le 'mancanze' dal punto di vista acustico sono colmate da altri elementi? Probabilmente la risposta è da ricercare nel ruolo che ha avuto il nuovo elemento nell'equilibrio complessivo di cui il teatro oggetto d'intervento era dotato dal punto di vista acustico e non solo nelle potenzialità del singolo materiale. Molti, infatti, sono gli edifici teatrali realizzati nei primi cinquant'anni del Novecento totalmente in cemento armato, noti per le loro pregevoli qualità acustiche: si pensi alla Filarmonica di Hans Scharoun e al teatro Schiller di Berlino o al cine-teatro Duni di Matera. Come per il teatro sette-ottocentesco anche in questi edifici di architettura moderna, l'acustica è fortemente influenzata dall'impianto planimetrico e dalla composizione dell'architettura progettata in funzione della trasmissione delle onde sonore. Nel caso della Filarmonica progettata Hans Scharoun al di là del significato formale che assumono le varie componenti l'architettura sono il frutto di un attento studio sull'acustica⁵² che le permettono di 'suonare' in modo eccellente. Inoltre, si potrebbe ipotizzare un parallelo, dal punto di vista delle questioni affrontate, tra quelle emerse da quest'ultimo progetto e le riflessioni proposte dai vari trattatisti sull'architettura: emerge che le problematiche affrontate – planimetria, materiali, vuoti/pieni, trattamento delle superfici, circolazione dell'aria - sono le stesse, risolte con tecniche, tecnologie e stili differenti, rispondenti a diversi periodi storici e a molteplici gusti architettonici.

Il cemento è, quindi, forse, più semplicemente non compatibile con la composizione e l'equilibrio che caratterizza l'architettura del teatro storico all'italiana. La Filarmonica di Scharoun appare, inoltre, l'esemplificazione del pensiero di Antonio Niccolini, così come di Carl Langhans, secondo cui il segreto per il buon funzionamento del teatro, in termini acustici, non è legato alla sola pianta, ma, piuttosto, all'equilibrio tra i vari elementi componenti l'architettura.

Oltre al cemento, è necessario rivolgere l'attenzione anche ai nuovi materiali con riferimento ai principi di distinguibilità, compatibilità, intesa come compatibilità strutturale e acustica: il riferimento è all'utilizzo della vetroresina⁵³ per i parapetti dei palchi, ai tessuti delle poltrone o dei rivestimenti delle pareti, alle porte tagliafuoco in acciaio se in diretto collegamento con la sala o il palcoscenico; come indicato dalla

⁵¹ R. Pisani – F. Duretto, *Il restauro ed i problemi di acustica dei teatri storici*, in «XXVII Convegno Nazionale AIA», atti del convegno, Genova, 26-28 maggio 1999, p. 48.

⁵² A. Sassu, *La Philharmonie di Hans Scharoun*, Dedalo libri, Bari 1980, p. 10.

⁵³ Il materiale è caratterizzato da ottime qualità acustiche (è utilizzato per la realizzazione di strumenti musicali quali batterie o chitarre).

Carta di Venezia all'art.10, condizione essenziale per il loro utilizzo è la sperimentazione e la verifica dei loro effetti nel tempo. In riferimento all'architettura specifica, al fine di verificare l'effetto di un eventuale intervento sul suo 'funzionamento', quindi di verificare le variazioni che subisce l'acustica, è auspicabile la realizzazione di una simulazione virtuale dell'intervento attraverso uno dei numerosi software dedicati.

La questione della distinguibilità è strettamente legata al richiedere al teatro una veste figurativa rappresentativa dell'"antico splendore"; per assecondare tale richiesta 'sociale' molti materiali sono utilizzati simulando le caratteristiche formali dei materiali tradizionali. Scelte progettuali che hanno seguito tale orientamento si individuano, ad esempio, nel progetto di restauro del teatro Comunale di Benevento (cfr.3.2.1), ove i parapetti dei palchi sono stati ricostruiti in vetroresina ma trattati in modo tale da simulare il legno.

Solo dagli inizi del Novecento è possibile parlare di acustica secondo modalità scientifiche con l'introduzione dell'"acustica architettonica", nata dagli studi di Sabine⁵⁴ che hanno condotto all'individuazione di un parametro oggettivo misurabile per la comprensione dei fenomeni acustici all'interno delle sale da spettacolo: il tempo di riverberazione⁵⁵. Attualmente sono numerose le tecnologie in grado di caratterizzare la risposta acustica di un teatro storico fornendo dati quantitativi che consentano di monitorare il suo cambiamento al variare dei differenti parametri che ne determinano la rispondenza sonora. Tali metodi, indagando sulla composizione dell'architettura, in relazione ai materiali, consentono di stabilire il grado d'influenza dei vari elementi architettonici sul comportamento acustico di un complesso architettonico. Si dimostra, ad esempio, come la presenza dei palchetti non influisce sempre negativamente, come anche Niccolini nel suo saggio aveva anticipato, sulla qualità sonora del teatro – un esempio è il Teatrino di Corte della Reggia di Caserta⁵⁶ - così come la presenza di vuoti dedicati alla musica, come il golfo mistico, non sempre hanno valenza positiva dal punto di vista acustico. A tal proposito si cita un esperimento realizzato dall'Istituto di Fisica Tecnica della Facoltà di Ingegneria di Bologna⁵⁷ con il quale si è valutata la valenza della cavea dal punto di vista acustico. Luogo dell'esperimento è stato il teatro Alighieri di Ravenna, dotato di una cavea semicircolare realizzata nell'originaria cavea a forma di parallelepipedo. La prova ha previsto il rilievo dei tempi di riverbero delle onde e del giudizio di esperti circa la qualità di brani musicali eseguiti con la cavea vuota e con la cavea piena di sacchi di segatura; dalle conclusioni si legge che «se esistono differenze tra il comportamento acustico di una sala con e senza la cavità

⁵⁴ A. Cassi Ramelli, *Edifici per gli spettacoli*, A. Vallardi Editore, Milano 1948, p. 60.

⁵⁵ A. Farina – R. Pompoli, *L'acustica del teatro del convitto nazionale Maria Luigia di Parma*, in «INARCOS» n.483/1987, da www.227.info/download.html.

⁵⁶ C. Ianniello - L. Maffei - R. Romano, *The Acoustics of the Teatro di Corte della Reggia di Caserta*, "Proceedings of the 17th International Congress on Acoustics ICA 2001, Rome, Italy 2-7 Settembre 2001, paper 5888.

⁵⁷ A. Cocchi - A. Farina, *Effetti acustici della cavità posta sotto la fossa orchestrale: rilievi sperimentali e giudizi soggettivi*, in «Atti del XVIII Convegno Nazionale AIA», L'Aquila, 18-20 aprile 1990, p.233-238, da www.227.info/download.html.

risonante, queste sono comunque modeste, e facilmente prevedibili. La credenza che sia possibile 'rinforzare il suono' con strumenti passivi quali le casse armoniche risultano pertanto ridimensionata: esse possono [...] dar luogo a fenomeni di radiazione in caso di eccitazione meccanica di un pannello, ma non possono certo 'amplificare' un suono che vi incida sopra per via aerea [...]»⁵⁸.

Un ulteriore esperimento, effettuato nello stesso teatro nel 1994⁵⁹, con le stesse modalità, sostituendo la segatura con il polistirolo, giunge a conclusione, invece, che un'eventuale chiusura della cavità orchestrale comporta un modesto calo del livello sonoro percepito ma introduce l'influenza del fattore psicologico sul giudizio.

Una prima riflessione è relativa al valore della cavea all'interno dell'equilibrio del teatro dal punto di vista acustico; dalla conoscenza di alcune delle quali deriva che, anche se rispondenti alle stesse logiche architettoniche, sono estremamente peculiari le loro valenze acustiche e visive per cui il giudizio può essere espresso solo 'caso per caso'; nel caso specifico del teatro Alighieri sarebbero da indagare le modifiche che lo stesso ha subito nel corso del tempo in riferimento anche alle considerazioni secondo cui la percezione del suono è variata sensibilmente al variare delle posizioni dell'ascoltatore⁶⁰. Nello svolgimento di esperimenti psico-acustici, inoltre, è di fondamentale importanza l'aspetto statistico, che contribuisce a dare affidabilità allo stesso, tendendo a mitigare l'aspetto soggettivo del giudizio, coscienti che la sensazione sonora è un fenomeno del tutto individuale⁶¹.

Tuttavia, un ulteriore studio⁶² relativo alla 'partecipazione acustica' della struttura di un teatro all'italiana e dei suoi elementi architettonici o di arredo, dove per 'partecipazione acustica' si intende «la capacità di trasmettere ed assorbire il suono attraverso la vibrazione delle sue parti»⁶³ dimostra che i palchi e la volta sono i componenti che hanno maggiori responsabilità nella produzione del campo sonoro, per cui una loro modifica può indurre variazioni considerevoli sulla qualità acustica di un teatro.

Nonostante siano molti i metodi di misurazione dell'acustica⁶⁴ e delle sue caratteristiche, mancano riferimenti ai parametri oggettivi che possano influenzare la stessa. La normativa ISO 3382(3) fornisce indicazioni circa le condizioni da assicurare nella realizzazione degli esperimenti, con riferimento, ad esempio, all'apertura o alla chiusura della buca d'orchestra o del sipario tagliafuoco. Il dato emergente è che le

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ A. Cocchi - M. Garai - L. Tronchin, *Influenza di cavità risonanti poste sotto la fossa orchestrale: il caso del Teatro alighieri di Ravenna*, in L. Bortolotti - M. L. Bitelli (a cura di), *op.cit.*, pp. 135-150.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ P. Bignami, *op.cit.*, p. 960.

⁶² R. Pisani - F. Duretto, *op.cit.*, pp. 47-55.

⁶³ *Ivi*, p.52.

⁶⁴ Il CIARM, Centro interuniversitario di acustica e ricerca musicale dell'Università di Bologna, nell'ambito del convegno *L'acustica dei teatri storici: un bene culturale* (Ferrara, ridotto del Teatro Comunale, 4 febbraio 1998), ha promosso l'adozione delle 'Linee guida per le misurazioni acustiche all'interno dei teatri d'opera lirici' per 'quantificare' il bene culturale 'acustica' al fine di conoscerlo per tutelarlo; le *Linee* forniscono indicazioni di metodo per la misurazione acustica specifica per gli spazi teatrali, limitatamente ai teatri all'italiana.

indicazioni della normativa, così come la modalità di esecuzione degli esperimenti fanno riferimento al teatro vuoto, in assenza di pubblico: in questo modo si hanno informazioni non rispetto alla reale acustica del teatro durante uno spettacolo, ma l'acustica in condizione ripetibile e riproducibile⁶⁵, per cui è evidente quanto lo studio della caratterizzazione acustica di un teatro sia ancora *in fieri*.

Alcuni tra gli interventi più frequenti che comportano inevitabili conseguenze dal punto di vista acustico, oltre ai precedenti descritti relativi al vuoto al di sotto della platea e alla cavea, sono sintetizzabili nei punti che seguono:

- sostituzione del piano del palcoscenico in legno con una soletta in cemento armato rivestita con tavolato ligneo: il piano diventa uno schermo che impedisce la propagazione delle vibrazioni acustiche verso altri elementi architettonici (Teatro Comunale di Caserta, cfr. scheda di inventario n. 3, Teatro di Santa Maria Capua Vetere, cfr. scheda d'inventario n.8);

- realizzazione di una soletta in cemento armato al posto del piano della platea con conseguente eliminazione del vuoto al di sotto dello stesso tramite abbassamento della quota del piano o riempimento del vuoto stesso: le conseguenze sono simili a quelle descritte per il precedente caso, a cui si aggiunge la mancata riverberazione del suono nel vuoto al di sotto della platea (Teatro Comunale di Benevento, cfr. scheda di inventario n.1, Teatro di Santa Maria Capua Vetere, cfr. scheda d'inventario n.8, fig. 12);

- cambio della struttura di copertura della sala: la risposta acustica può essere influenzata da modifiche che interessano il piano di calpestio posto al di sopra della copertura della sala – in genere del tipo ad incannucciata' – oppure relative ai materiali utilizzati per il tetto o a variazioni compositive dello stesso. Tali possibili modifiche sono 'da controllare' in fase progettuale in quanto l'ambiente di cui partecipano dal punto di vista strutturale, ossia il sottotetto, costituisce con la sala un ambiente 'accoppiato' (Teatro Ricciardi di Capua, cfr. scheda di inventario n.6);

- modifica delle strutture dei palchi con particolare riferimento al parapetto dei palchi. I parapetti dei palchi costituiscono superfici di riflessione delle onde sonore, per cui la modifica dei primi, sia in termini materici (tinteggiatura, laccatura, sostituzione del materiale originario) che compositivi (forma, curvatura, decorazioni), è direttamente legata alla modalità di propagazione delle seconde (Teatro Comunale di Benevento, cfr. scheda di inventario n.1);

- cambio delle poltrone. Nonostante la sostituzione delle poltrone è sovente necessaria per rispondere a prescrizioni normative relative al rischio incendi, parimenti non vi sono indicazioni normative relative alla loro rispondenza acustica considerando che costituiscono ulteriori superfici di riflessione (ad esempio, i rivestimenti in tessuto hanno maggiore capacità di assorbire e riflettere rispetto ad un rivestimento in pelle);

⁶⁵ Cfr. P. Fausti, N. Prodi, *Metodi di misura e strumentazione per i rilievi acustici*, in N. Prodi (a cura di), *L'acustica dei teatri storici: un bene culturale*, atti del convegno, Tip. Tosi, Ferrara 1998, p. 27.

- modifica dei tessuti e delle imbottiture di rivestimento delle pareti della sala. Il comportamento 'acustico' è assimilabile a quello delle poltrone, ma è essenziale considerare che costituiscono superfici di riflessione molto più vaste, per cui hanno una maggiore influenza rispetto alle stesse.

Inoltre, è necessaria un'attenta valutazione sugli effetti che possono derivare dall'introduzione di nuova impiantistica e dal rumore che essi possono provocare con il loro funzionamento. Già Francesco De Cesare nella sua *Memoria*⁶⁶ suggeriva di non far funzionare i ventilatori, che potremmo indicare come primitivi sistemi di ricambio dell'aria - durante lo spettacolo - consentendo, invece, il funzionamento di quelli posizionati sul palcoscenico in modo che avessero la funzione di spingere le onde sonore verso la platea, ciò riprendendo l'idea di Niccolini circa il percorso dei suoni e della voce. Si nota, quindi, l'attenzione ad evitare la presenza di rumori che potessero variare negativamente la percezione del suono, che sia musica o voce, da parte degli spettatori. L'impiantistica, in particolare riferita alla climatizzazione della sala, è generalmente posta nelle intercapedini, nei vuoti, quindi, nel sottotetto o nella cassa armonica al di sotto delle platea; diviene necessario valutare l'adeguato isolamento degli stessi ambienti dalla sala ed al contempo il loro ruolo di elementi 'accoppiati', quindi, in collegamento con quest'ultima, bilanciando l'intervento in base alle due contrapposte esigenze.



Fig.12. S. Maria Capua Vetere (Ce), teatro Garibaldi. Cassa armonica al di sotto del piano della platea in cui è visibile il solaio in c.a. e tavelloni realizzato in sostituzione del solaio ligneo (foto 2011).

Nella progettazione contemporanea appare implicita la presenza di impianti di amplificazione: un teatro progettato per essere tale, nella maggior parte dei casi funziona come uno strumento musicale⁶⁷ ed è in grado di produrre un suono tale da poter essere udito in modo soddisfacente da tutti gli astanti. Certo è che anche nei teatri antichi erano utilizzati strumenti rudimentali per amplificare la voce ma il riferimento è a teatri all'aperto che funzionavano diversamente da un teatro chiuso quanto le onde sonore non si rifrangono anche sulla superficie della copertura.

⁶⁶ F. De Cesare, *Memoria*, cit.

⁶⁷ P. L. Cervellati, *Il restauro del teatro storico. Il teatro equivale ad uno strumento musicale*, in L. Bortolotti – L. Masetti Bitelli, *op.cit.*, pp. 35-48.

E' necessario sottolineare che non tutti i teatri che definiamo 'storici' sono caratterizzati da ottima acustica per questioni legate alla loro progettazione o per le manomissioni o traslazioni subite nel tempo. Tuttavia, nel caso di un teatro dall'acustica carente, come conservare? Conservare anche 'i difetti' o intervenire per migliorare? Nell'ipotesi che il teatro continui a conservare la sua funzione peculiare, considerando che lo spazio acustico ideale nasce da un equilibrio tra la capacità di riflessione e di assorbimento sia del suono che della voce⁶⁸, si può ipotizzare un miglioramento con un intervento che palesi il suo essere, auspicando l'utilizzo delle nuove tecnologie, realizzato nei limiti del possibile, ove il limite è dato dalla necessità di rispettare quelli che sono i principi a cui dovrebbe rispondere un intervento di conservazione; alternativa è ipotizzare per il teatro una nuova funzione ove il fattore acustico non sia determinante.

Gli strumenti di amplificazione, nell'ottica di utilizzare la *tecnologia per la conservazione* e nel miglioramento, non per l'adeguamento delle caratteristiche acustiche di un teatro, potrebbero essere elemento di correzione, se necessario, o comunque il mezzo per rispondere a nuove esigenze di fruizione, quale può essere considerata la necessità di godere di un'acustica con caratteristiche differenti da quelle con cui è stato concepito, considerando il mutamento nel tempo sia del gusto acustico che della modalità di produzione del suono.

Costituisce un esempio il caso del Teatro dell'Opera di Roma, dove, in seguito alla necessità di far fronte alla carenza di onde di ritorno, che impedivano ai musicisti o agli attori di sentire la propria voce, è stato progettato un sistema tecnologico, con differenti apparecchi, è in grado di colmare tale mancanza⁶⁹.

Ancora, ulteriore esempio è la Lyndhurst Hall di Londra, appartenente all'*AIR studios*, studio di produzione e registrazione: benché non sia un'architettura teatrale, rappresenta un emblematico caso in cui la tecnologia è stata utilizzata per la correzione delle caratteristiche acustiche di un'architettura. La Lyndhurst Hall era una chiesa del 1880 (progettata da A. Waterhouse), divenuta, in seguito, scuola, ed infine, dal 1992, studio di registrazione. L'acustica della sala esagonale è stata modellata attraverso l'uso combinato di pannelli fonoassorbenti e riflettenti, con apparecchi elettronici, inserendo nell'aula delle strutture funzionali all'obiettivo secondo un progetto che si pone come estremamente distinguibile ma in felice contrasto con l'esistente (figg. 13-14).



Fig.13. Londra, Lyndhurst Hall. L'architettura della sala non è stata cambiata, il progetto del nuovo si è inserito nell'esistente: in fondo visibile l'organo. (www.airstudios.com).

Fig.14. Londra, Lyndhurst Hall. Sala di registrazione in cui è visibile il sistema di controllo del suono che copre l'aula. (www.airstudios.com).



Perché tutelare e conservare l'acustica? L'acustica è componente immateriale il teatro, non visibile, non tangibile ma determinante il suo riconoscimento sia dal punto di vista funzionale che sociale: un teatro è giudicato sia dai fruitori come musicisti e attori, sia dagli spettatori oltre che per la sua architettura, per il suo funzionamento.

La dimostrazione del ruolo rivestito dall'acustica all'interno del complesso sistema del teatro è dato anche dai concorsi di progettazione indetti fino agli inizi del Novecento per la realizzazione dei teatri, ove il fattore acustico è stato il dato con maggior peso all'interno del giudizio complessivo, così come è avvenuto per il concorso per La Fenice di Venezia, per il teatro Massimo di Palermo, per il teatro Garibaldi di S. Maria Capua Vetere (cfr. par. 4.2.1).

Un convegno⁷⁰ svoltosi a Ferrara nel 1998 attribuisce all'acustica il valore di 'bene culturale' giungendo alla stesura della Carta di Ferrara, ossia di linee di indirizzo per la «tutela, valorizzazione e la fruizione del patrimonio acustico dei Teatri Storici Italiani»⁷¹.

Primo obiettivo della Carta è la tutela del patrimonio teatrale presupponendo una fase di conoscenza e presa di coscienza dello stesso, constatando che molti teatri storici sono «insufficientemente studiati dal punto di vista acustico e altrettanto scarsamente documentati», denunciando l'assenza di una sistematica inventariazione. La Carta propone una catalogazione che permetta una conoscenza dell'architettura integrata con una conoscenza della sua acustica, intesa come suo elemento immateriale, tramite campagne di misura, sottolineando l'importanza della conoscenza delle varie trasformazioni subite dalla fabbrica nel tempo, al fine di valutare gli eventuali impatti che hanno avuto sulle qualità acustiche. Si propone, inoltre, che quest'ultime vadano verificate periodicamente presupponendo una loro variazione nel tempo.

Il secondo obiettivo - valorizzazione - prende corpo attraverso tre interventi differenti di 'adeguamento', 'restauro conservativo' e 'ricostruzione', che vedono la fase

⁷⁰ *L'acustica dei teatri storici: un bene culturale*, Ferrara, ridotto del Teatro Comunale, 4 febbraio 1998.

⁷¹ *Carta di Ferrara*, in N. Prodi (a cura di), *L'acustica*, cit., p. 89-93; le citazioni a seguire fanno riferimento a tale documento (vedi Allegato n.2).

progettuale necessariamente integrata con approfondimenti cognitivi relativi alla qualità acustica del teatro. Le tre tipologie d'intervento, tuttavia, seppur ponendo il dato acustico come componente immateriale del teatro la cui partecipazione al processo progettuale è essenziale, non forniscono indicazioni specifiche circa la conservazione o il miglioramento dell'acustica stessa, limitandosi ad indicare le finalità.

In ultimo, la Carta pone la 'fruizione' come ulteriore obiettivo per «promuovere l'educazione al riconoscimento del patrimonio acustico soprattutto nelle giovani generazioni» suggerendo «l'utilizzo delle più recenti tecnologie informatiche». Il processo di fruizione, seguendo la Carta, tuttavia, oltre alla conoscenza diretta delle caratteristiche sonore del teatro tramite visite guidate, prevede azioni che esulano dallo specifico intervento di conservazione, facendo riferimento a processi di «registrazione e auralizzazione (rendering acustico)» per la diffusione dell'ascolto di musiche caratterizzate dalle qualità acustiche del teatro.

Dal punto di vista legislativo è promosso il vincolo all'utilizzo dei teatri con la loro funzione originaria: tuttavia, considerando l'evoluzione dell'acustica nel tempo, nei suoi vari aspetti tecnici e di percezione soggettiva, la conservazione della funzione 'teatro' non è sempre garanzia di conservazione dell'architettura nei suoi aspetti materiali e immateriali, qual è l'acustica stessa. Inoltre il riferimento è ai teatri definiti 'storici' come sinonimo di teatro all'italiana: la definizione di 'storico', tuttavia, potrebbe essere attribuita anche ad un teatro di primo Novecento, formalmente differente dal teatro all'italiana, ma non per questo meno meritevole di attenzioni.

La questione dell'acustica dei teatri è argomento di dibattito attuale anche nel mondo dei fruitori del teatro come il luogo del loro spettacolo, per cui la collaborazione dello stesso in termini acustici è fondamentale per la riuscita dello spettacolo stesso: si pensi alle preoccupazioni di Uto Ughi relative agli interventi e agli effetti nefasti sull'acustica⁷²; alla scelta di Allevi di un teatro storico preferendolo alle artificiali sale di registrazione⁷³, o all'attesa del giudizio di Riccardo Muti sull'acustica del San Carlo dopo gli ultimi interventi di restauro⁷⁴, visto come metro di giudizio della riuscita dell'intervento complessivo, o alle critiche di cui è oggetto l'auditorium progettato da Renzo Piano al Parco della Musica di Roma per il suo 'non funzionamento'.

Dalla conoscenza della operatività progettuale emerge quanto l'atteggiamento del progettista, che dovrebbe essere edotto sull'argomento acustico se chiamato ad intervenire su un teatro⁷⁵, è duplice nei confronti di tale fattore: da un lato è totalmente ignorato e la verifica della sua rispondenza acustica diviene una verifica ex-post, a lavoro concluso, per rispondere a semplici esigenze legislative; al contrario è inteso come parametro da cambiare al fine di adeguarlo alle nuove esigenze acustiche, mentre

⁷² U. Ughi, *Aiuto. Il restauro uccide la musica*, in «Il Sole 24 ore», 09.12.2001.

⁷³ G. Allevi, *In viaggio con la strega*, Rizzoli, Milano 2010.

⁷⁴ L. Valente (acura di), *A colloquio con Riccardo Muti*, in AA.VV., *Teatro*, cit., pp. 37-39.

⁷⁵ R. Pareto, *Dell'importanza che presenta, per gl'Ingegneri ed Architetti, lo studio di varie scienze ed arti generalmente poco curate a di nostri*, in «Giornale dell'ingegnere-architetto ed agronomo», anno VII, Stab. Saldini, Milano 1859, p. 7.

In relazione alla questione della conoscenza, dall'osservazione dei numerosi grafici progettuali, inoltre, riguardanti i teatri catalogati, emerge che quasi sempre la rappresentazione grafica, con riferimento alle sezioni, racchiude il suo interesse a comunicare, seppur in maniera limitata, lo *status quo* della sala, del palcoscenico, degli ambienti annessi, definendo il disegno con una 'linea nera' in corrispondenza del piano della platea, non indagando ciò che, eventualmente, c'è al di sotto della stessa (fig.15). Tale atteggiamento mostra la carenza di conoscenza, non solo le caratteristiche immateriali dell'architettura teatrale, ma soprattutto della sua composizione, da cui le prime derivano in massima parte.

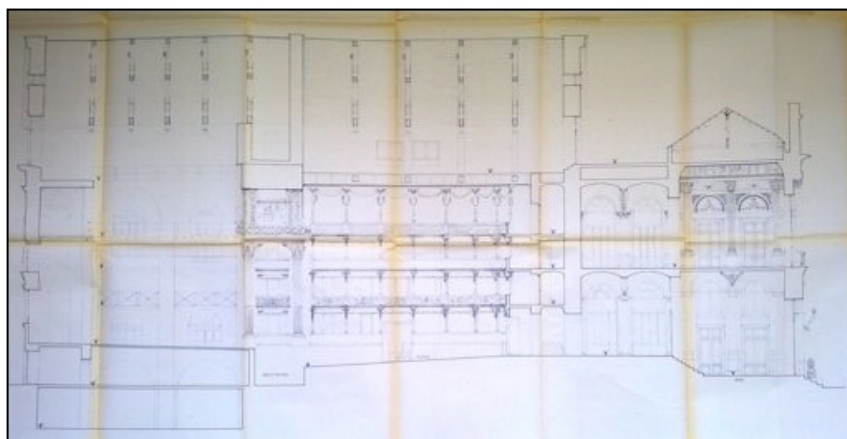


Fig.15. Teatro Garibaldi, S. Maria C. V., *Progetto di restauro del teatro Garibaldi*, 1985, sezione longitudinale (A.S.B.A.A.Ce-Bn, archivio corrente, f.630/e). Dall'osservazione del disegno di rilievo dello stato di fatto si nota l'attenzione posta nella restituzione grafica della sala e degli ambienti annessi contro la totale assenza di informazioni circa l'ambiente presente al di sotto del piano della platea.

La necessità della conoscenza specifica, si pone, ancora una volta, come *incipit* per qualsiasi intervento che riguardi tale tipologia architettonica che si declina nelle sue componenti in maniera peculiare per ogni progetto: obiettivo è rispettare l'equilibrio sotteso fra i vari elementi o inserirsi nella stessa 'in silenzio', con un interventi che siano, ancora una volta, compatibili nei confronti del teatro nelle sue componenti materiali e immateriali.

In conclusione, nel progetto di conservazione di un teatro è implicita la presenza di un progetto acustico che a sua volta sia in grado di trovare il giusto compromesso tra le istanze dettate dalle necessità strutturali, conservative e dalla risposta ad esse dello spazio architettonico.

4.2.1. Santa Maria Capua Vetere: teatro Garibaldi (2000)

La costruzione⁷⁶ del teatro lirico nella città di Santa Maria Capua Vetere ha seguito un processo di circa trent'anni. Ponendosi come cardine per l'espansione di una nuova zona, il progetto per un teatro comunale rientra nel più vasto progetto di rinnovamento urbano della città di Santa Maria di metà Ottocento. Un primo progetto, che non ha avuto seguito a causa di vicissitudini politiche, risale al 1858; nel 1864 è bandito un concorso e nominata una commissione giudicatrice composta da Antonio Francesconi, Fausto Niccolini e Francesco Del Giudice, il primo architetto allievo di Antonio Niccolini, i secondi professori dell'Accademia di Belle Arti..

Nonostante fosse stata nominata la suddetta commissione giudicatrice, è la committenza, rappresentata dal Consiglio Comunale, ad indicare i criteri di valutazione: prioritaria è l'economicità del progetto – il costo massimo è indicato dal bando – seguito dalla previsione della presenza di attività all'interno del complesso architettonico che possano produrre reddito, come un Casino'.

Il concorso si conclude nell'aprile del 1865 con diciassette progetti presentati: nessuno risponde alla indicazione prioritaria del bando, cioè di non eccedere la spesa, tuttavia si stabilisce di attribuire la vittoria al progetto che meglio si prestava ad essere adattato alle esigenze poste dal bando di concorso. E' dichiarato vincitore l'architetto Luigi Della Corte, con la condizione di adeguare il progetto alle esigenze espresse dal Consiglio Comunale. La proposta di Della Corte, sia per motivazioni di ordine economico che per le continue richieste presentate all'architetto di modifiche all'idea progettuale non sarà mai realizzata e nel marzo 1887, verrà emanato un nuovo bando.

Il secondo bando richiede una sala a tre ordini di palchi ed un loggione, ambienti annessi (caffè, guardaroba, spaccio dei biglietti, posto di guardia e sala per i concerti) oltre ad un percorso esterno e due ingressi laterali coperti; questa volta la commissione è composta da Federico Travaglini e due professori dell'Accademia di Belle Arti, Lomonaco e Barone. Tra i diciotto partecipanti, per differenti motivazioni, non è dichiarato il vincitore ma è indetto subito un nuovo concorso che vede entrare nella Commissione giudicatrice anche esponenti del Consiglio Comunale, al fine di evitare indecisioni nella Commissione stessa. I commissari della nuova commissione, Travaglini, Pisanti e Folinea, nonostante tutti i progetti presentati superassero il budget fissato dal bando, non ne escludono alcuno giudicando, piuttosto, lo stesso insufficiente e sottolineando che il loro giudizio era diretto a verificare che l'architettura teatrale avesse «stabilità [...] accoppiata alla più comoda distribuzione degli ambienti, [...] uno spiccato carattere architettonico unito all'eleganza delle forme decorative, purchè conciliate con le esigenze dell'acustica, [...] tutti i mezzi che la

⁷⁶ La conoscenza circa la fase di progettazione e costruzione del teatro, ove non specificato, fa riferimento a P.L. Ciapparelli, *Due secoli di teatri in Campania (1694-1896). Teorie, progetti e realizzazioni*, Electa Napoli, 1999, pp. 151-161.

scienza e l'arte trovarono per evitare i pur troppo frequenti disastri»⁷⁷. La commissione sceglie il progetto di Curri per la soluzione della facciata esterna e quello di Veneri per l'impianto planimetrico, ipotizzando una soluzione di compromesso tra i due; tuttavia la scelta definitiva cade sul progetto di Curri che è invitato a redigerne uno nuovo integrando il proprio con le indicazioni della Commissione Giudicatrice (fig.16).

Le vicende dei tre concorsi banditi per la progettazione del Teatro di Santa Maria Capua Vetere, dal 1892 dedicato a Garibaldi, hanno suscitato molto clamore, tant'è che il direttore del «Bollettino del Collegio degli Ingegneri ed Architetti»⁷⁸, l'ingegnere Pepe scrivendo un articolo riguardo al citato concorso, scrive: «nessun concorso al mondo ha dato tanto addentellato alle discussioni nella commissione giudicante, nel Consiglio comunale di S. Maria, nel pubblico dei concorrenti e degli indifferenti»⁷⁹.

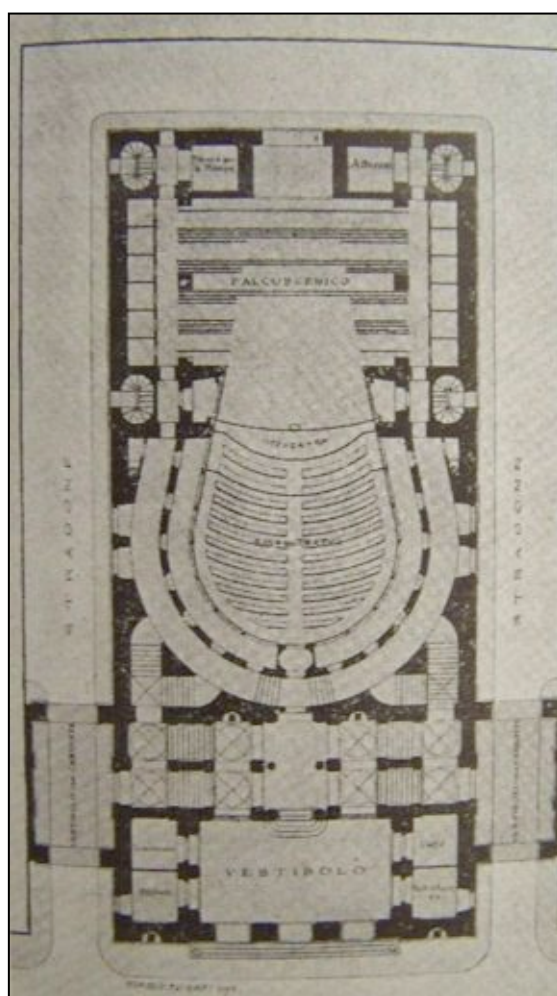


Fig.16. Antonio Curri, Pianta del Teatro Comunale Garibaldi di Santa Maria Capua Vetere, progetto vincitore del bando di concorso, in P.L. Ciapparelli, *Due secoli di teatri in Campania (1694-1896). Teorie, progetti e realizzazioni*, Electa Napoli, 1999, p.153.

Il cantiere prende avvio nel 1889, con Antonio Curri in qualità di direttore dei lavori e Gaetano D'Agostino⁸⁰ appaltatore dei lavori. Attraverso le varie fasi progettuali si evince che le preoccupazioni principali sia di Curri che della Committenza sono

⁷⁷ *Ivi*, p. 154.

⁷⁸ «Bollettino del Collegio degli Ingegneri ed Architetti», n.1, gennaio 1889.

⁷⁹ S. Casiello, A. Di Stefano, *Santa Maria Capua Vetere. Architettura e ambiente urbano*, ESI, Napoli 1980, p. 110.

⁸⁰ D'Agostino aveva già lavorato al Teatro Verdi di Salerno e presso il Teatro Comunale di Cava de' Tirreni.

relative all'efficienza acustica della sala e al rischio di incendio. Per la prima questione, sulla scia delle esperienze di Niccolini, Curri sperimenta un plafond concavo nelle estremità, ovvero nel punto di raccordo con il loggione, oltre a predisporre una cassa armonica al di sotto del piano di platea e a preferire il legno come materiale, seguendo le indicazioni della letteratura specifica sull'argomento oltre che delle architetture già realizzate.

Circa il pericolo degli incendi, l'architetto pugliese, nonostante non condivida le preoccupazioni dell'Amministrazione Comunale sulla problematica, propone la realizzazione dei palchi in ferro e mattoni, di utilizzare il ferro anche per le armature delle coperture, di usare il legno nella minor quantità possibile e di ignifugare i vari materiali messi in opera: le sue indicazioni risulteranno vane e solo per la *Sala degli specchi* sarà realizzata una copertura con capriate in ferro.

Negli ultimi anni del cantiere, che si concluderà nel 1896, Curri è spesso assente, per cui è ipotizzabile che molte soluzioni, riguardanti soprattutto l'apparato decorativo, derivino da scelte fatte dall'appaltatore D'Agostino.

Con *La forza del destino* di Verdi, nel 1896, il teatro apre il suo sipario: è un'architettura con impianto planimetrico a ferro di cavallo, con tre ordini di palchi le cui pareti interne sono rivestite in seta rossa damascata e i parapetti decorati ed intagliati, oltre ad un loggione, decorato con drappaggi in cartapesta. Il velario, sorretto da un'incannucciata sospesa alle travi del tetto, è stato dipinto dal pittore salernitano Gaetano Esposito e rappresenta *L'Apoteosi di Tasso*⁸¹; il piano della platea, invece, è realizzato con un solaio in legno, inclinato verso la cavea, sovrastante un vuoto su archi che funge da cassa armonica.

Il palcoscenico, di cui non è certa la composizione originaria – attualmente è dotato di due livelli di sottopalco – è dotato di ventotto tagli per la movimentazione delle scene tramite carretti posti nel sottopalco, con i camerini posti su di un lato in due livelli. Ai due ambienti principali della sala e della torre scenica, si aggiungono i locali annessi richiesti dal bando di concorso, tra cui un salone per le feste ed un caffè.

Nel 1915, a seguito dello scoppio del primo conflitto mondiale, il teatro chiude per la prima volta; al 1926 si ascrive un restauro curato dall'ingegnere comunale Della Valle, riguardante gli elementi di finitura⁸², mentre agli inizi degli anni Trenta (1934) è realizzato un nuovo impianto elettrico essendo l'esistente «per le deficientissime condizioni in cui si trova e per il sistema assolutamente antiquato» non in grado di «rispondere alle moderne esigenze degli spettacoli»⁸³. All'Ente Comunale giungono numerose offerte economiche per la realizzazione dell'impianto ma, per giudicare la loro validità, è contattato l'ingegnere Pozzi, consulente per l'impiantistica del Teatro di San Carlo di Napoli e del Teatro La Scala di Milano⁸⁴.

⁸¹ Con il bozzetto del dipinto Esposito partecipa all'Esposizione Internazionale di Venezia del 1895.

⁸² P.L. Ciapparelli, *op.cit.*, p. 158.

⁸³ ASCe, Fondo Genio Civile, reg.21/ f.26, *Corpo Reale del Genio Civile* - risposta al n.5258, 23.10.1934.

⁸⁴ *Ibidem*

Nel 1939 il teatro è adibito a sala cinematografica e gestito dall'impresario Mario Dal Piano; durante il secondo conflitto mondiale è requisito dagli americani e diverrà, così come il Teatrino di Corte di Palazzo Reale a Napoli, il luogo del divertimento per le truppe alleate.⁸⁵

A causa di alcuni problemi statici della copertura della sala, il teatro è chiuso nel 1947: l'assenza di copertura dal 1943 al 1945, in seguito ai danni causati dal «mitragliamento verificatosi nell'ottobre 1943»⁸⁶, ha esposto le capriate alle intemperie causando marcescenza nelle teste delle travi «per 50 cm dalle estremità»⁸⁷ in due di esse; ciò ha provocato l'abbassamento dell'incannucciata sottostante, con distacco dell'intonaco nel punto d'unione della stessa con l'arco di proscenio con conseguente caduta di parti di stucco nella sala⁸⁸.

I lavori⁸⁹ post bellici riguardanti le capriate prevedono, pertanto, la costruzione di nuovi appoggi delle stesse alle murature con la costruzione di un «cuscinetto di appoggio in calcestruzzo», la verniciatura delle travi con catrame e carbolineum per preservarle dai tarli, il rinforzo delle stesse con staffe metalliche e la revisione dei sostegni dell'incannucciata; il cantiere, curato dalla Ferrobeton, si è concluso nel febbraio 1948 (fig.17).

Con stagioni saltuarie manterrà la funzione di cinema, integrata con sporadici spettacoli lirici, fino a quando, in seguito ai danni⁹⁰ subiti provocati dal terremoto del novembre 1980, è dichiarato inagibile e chiuso⁹¹.

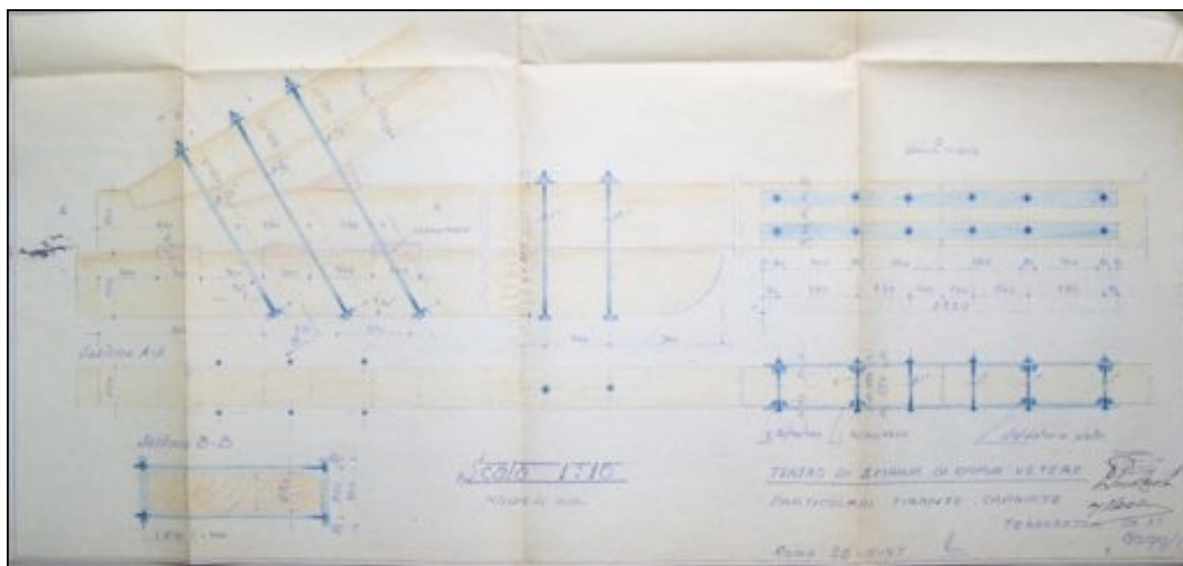


Fig.17. Progetto di consolidamento delle travi realizzato nel 1948 (A.S.Ce, Fondo Genio Civile, reg.21/ f.26, *Progetto dei lavori urgenti per il ripristino della copertura del teatro comunale di S. Maria C.V.*, allegati)

⁸⁶ ASce, Fondo Genio Civile, reg.21/ f.26, prot. n.6959, 14.10.1947.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ ASce, Fondo Genio Civile, reg.21/ f.26, *Progetto dei lavori urgenti per il ripristino della copertura del teatro comunale di S. Maria C.V.*, relazione tecnica.

⁹⁰ Dalla documentazione consultata non è stato possibile risalire all'entità dei danni provocati dal terremoto.

⁹¹ ASBAPSAE Ce-Bn, f.630/d, *Ristrutturazione del Teatro Comunale Garibaldi*, relazione generale progetto.

Nel 1983 è approvato un progetto⁹² che prevede sostanzialmente interventi di consolidamento riguardanti le strutture di copertura, le murature e gli archi; per i primi sono previsti interventi di sostituzione dei travicelli deteriorati dell'orditura secondaria con travetti nuovi in abete e cerchiature in ferro per le travi delle capriate, oggi visibili. E' previsto il rifacimento dei piani di calpestio dei sottotetti (fig.18), relativi sia alla sala che alla torre scenica, con un piano in abete dello spessore di 5 cm per la sala e 3 cm per la seconda, con la sostituzione dei travetti di sostegno ove deteriorati, oltre all'utilizzo di iniezioni armate per il consolidamento delle murature, degli archi e delle piattabande. Circa l'apparato scenotecnico si ipotizza il ripristino del palcoscenico così come delle macchine sceniche, presupponendo per quest'ultime anche un'eventuale sostituzione.

Il progetto è approvato dalla Soprintendenza con la prescrizione di sostituire il «solaio (della platea) in tavolato di legname con altro simile rispondente alle attuali esigenze»; nel frattempo l'Ente Comunale, tramite i delegati competenti, comunica⁹³ alla stessa Soprintendenza l'avvio dei lavori di ripristino del calpestio della platea con un solaio in cemento armato rivestito di pino rosso dello spessore di 5 cm; il rivestimento, dalla documentazione successiva, risulta non essere mai stato realizzato.

In assenza di qualsiasi considerazione di tipo conservativo, l'intervento di sostituzione del solaio ligneo con uno in cemento armato (fig. 19) ha inevitabilmente mutato la risposta acustica del teatro, avendo sostituito un materiale 'leggero', quale il legno, in grado di assorbire e trasmettere le onde sonore anche con l'aiuto del vuoto presente al di sotto del piano di platea, con un materiale molto compatto, che oltre ad isolare i due ambienti, sala e cassa armonica, negando la funzione peculiare di quest'ultima, 'blocca' le onde sonore.

Seguiranno diversi lotti di lavoro: ad un progetto del 1986⁹⁴ fa riferimento l'evidente intervento di consolidamento che ha visto realizzare numerose iniezioni armate (fig.19), e la sostituzione dei coppi con tegole alla portoghese⁹⁵; al 1995⁹⁶,

⁹² ASBAPSAE Ce-Bn, f.630/a, prot. n.7183, 26.08.1983.

⁹³ ASBAPSAE Ce-Bn, f.630/a, telegramma del 23.08.1983 (numero di protocollo illeggibile).

⁹⁴ ASBAPSAE Ce-Bn, f.630/a, prot.n.1713, 04.02.1986, *Progetto di restauro del Teatro Garibaldi*, relazione.

Dalla relazione di progetto si legge che l'edificio è in gravi condizioni di degrado: la copertura è sconnessa in più punti, con conseguenti infiltrazioni d'acqua e deterioramento del piano del sottotetto; le murature presentano diffuse lesioni; circa l'interno il riferimento è ai soli camerini che risultano fatiscenti e di cui se ne ipotizza la ricostruzione. Tuttavia i palchi non risultano danneggiati e dotati ancora del rivestimento in seta damascata rossa. Il progetto generale prevede i seguenti interventi:

- 1- riparazione del tetto, con conseguente rimozione della copertura in coppi per porre in opere un isolamento del tipo *onduline*;
- 2- pavimentazione e impermeabilizzazione del terrazzo per evitare penetrazioni d'acqua all'interno del 'Salone degli specchi', ancora adibito a biblioteca;
- 3- opere di consolidamento di murature, archi e volte, tramite iniezioni armate con l'impiego di ferro ad aderenza migliorata Ø16 con boiaccia a pressione ad andamento «incrociato ed alternato»;
- 4- demolizione dei camerini e rifacimento dei nuovi solai in ferro e tavelloni;
- 5- sostituzione del solaio della platea con pavimentazione in legno.

⁹⁵ ASBAPSAE Ce-Bn, f.630/a, prot. n. 17973, minuta di parere.

benché non è stato possibile consultare i documenti di progetto, risulta sostituito in cemento armato non solo il solaio ligneo della platea ma anche quello del palcoscenico, che, oggi poggia su pilastri in mattoni.

Fig.18. Sottotetto della sala; le travi appaiono cerchiato con fasce metalliche ed alle stesse sono agganciate i tiranti metallici di sostegno dell'incannucciata posta sotto il visibile piano in tavolato. Sul fondo, in corrispondenza dell'arco scenico si nota una scritta in cui si legge "1948", probabilmente segnata in seguito all'intervento al tetto concluso in quell'anno, 1995 (ASBAPSAE Ce-Bn, archivio corrente, f.630/c).



Fig.19. Sottopalco, II piano interrato (foto 2011)



Da un sopralluogo effettuato nell'agosto del 1999⁹⁷, il teatro appare privo di opere di manutenzione, con un palese intervento di consolidamento non concluso se non nella parte strutturale; a tale situazione si aggiungono problemi di umidità da infiltrazione, in particolare nel *Salone degli Specchi* adibito, nel frattempo, a biblioteca.

⁹⁶ ASBAPSAE Ce-Bn, f.630/c, relazione a firma dell'arch. N. Gnarra, 11.09.1995.

⁹⁷ ASBAPSAE Ce-Bn, f. 630/e, prot. n. 20927, 20.10.1999.

Nello stesso anno è promossa la manifestazione⁹⁸ temporanea di spettacoli *Cantieri Garibaldi* con l'intento di riaprire il teatro attribuendogli una funzione. Al fine di allestire gli spettacoli si rendono necessari minimi interventi per poter rendere fruibile l'edificio i cui locali si presentano come un «cantiere interrotto», privi di qualsiasi arredo, d'infissi, delle utenze; inoltre, la platea ed il palcoscenico appaiono essere solai in cemento senza opere di finitura. Il progetto per la realizzazione della manifestazione prevede la realizzazione di un tavolato ligneo sia per il piano di platea che del palcoscenico, una pulitura della graticcia con la sostituzione di alcuni rocchi e l'apposizione di un sipario in quanto non presente il sipario storico. I palchi, dichiarati inagibili, ospitano un dipinto composto da vari pannelli realizzato da un artista locale appositamente per il teatro; inoltre, i camerini vengono realizzati con box in multistrato ai lati del palcoscenico⁹⁹. Durante i *Cantieri Garibaldi* (fig.21) il teatro è ancora dotato di macchine sceniche storiche, in particolare di differenti tipologie di argani che saranno posti in mostra per l'occasione. Attraverso tali interventi, seppur estremamente funzionali, dal carattere provvisorio, il teatro ha potuto riaprire i battenti, garantendone una fruizione seppur parziale.

Fig.20. Prospetto laterale, 2000 (ASBAPSAE Ce-Bn, f. 630/d, *Ristrutturazione del Teatro Comunale Garibaldi*, relazione generale progetto).

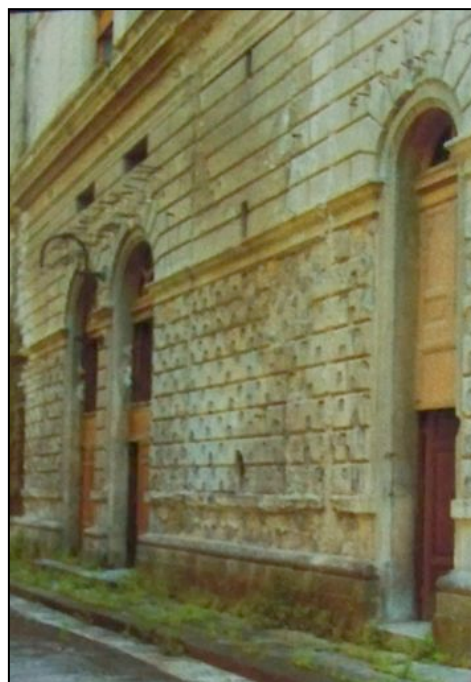


Fig.21. Le aperture dei palchi sono tamponate con tele che rappresentano differenti soggetti; al secondo livello di palchi è visibile la struttura del solaio del loggione in quanto manca il tavolato di finitura, 3008, 18.10.1999. s.d. (ASBAPSAE Ce-Bn, f.630/b).



Nel 2000 si avvia un nuovo progetto di *ristrutturazione* del Teatro con l'obiettivo di «riportare il teatro agli antichi splendori consentendo alla struttura di poter ospitare compagnie di rilievo e di grandi allestimenti adeguandolo alle normative vigenti»¹⁰⁰. All'avvio dei lavori lo stato di fatto (figg.23-24) è di un'architettura fortemente manomessa nei suoi volumi così come nelle superfici in seguito sia ad interventi di consolidamento che agli adeguamenti funzionali conseguenti all'attribuzione di differenti destinazioni d'uso; è, comunque, ancora dotata di un sistema scenografico funzionante.

Oltre alla realizzazione del piano di calpestio della platea in cemento armato, nel divenire sala cinematografica nell'edificio era stata costruita una sala di proiezione in corrispondenza del palco centrale del II ordine ed eliminati i divisori tra i palchi; lo stato di fatto appare determinato da un forte degrado, in particolare delle superfici dell'apparato decorativo, causato soprattutto dalla mancanza di manutenzione, alla quale si sono aggiunte azioni antropiche che ne hanno danneggiato anche le strutture: «[...] Tralasciando i danni che presentava la struttura architettonica, compresa la chiusura delle originali scale ovoidali di accesso al loggione e ai camerini per gli artisti, rilevammo che mancavano quasi tutte le porte d'accesso ai palchi, dove scomparsa la seta damascata di San Leucio, questi risultavano mortificati da una copertura in plastica sotto la quale si sono rinvenuti diversi strati di carta da parati [...] molte delle lampade a bracci che illuminavano la sala erano disperse; molte decorazioni – quelle dei palchi in carta pesta, le fasce in stucco, le colonnine in legno intagliato [...] un tempo in oro brillante, apparivano ricoperti da una spessa meccatura di colore rosso scuro»¹⁰¹.

Il progetto¹⁰² del 2000, redatto dagli ingegneri Michele Grimaldi e Mariano Negri, prevede, *in primis*, un intervento nella sala che prevede la sostituzione del tavolato della pavimentazione con parquet; per i palchi è prevista la sostituzione dei travetti di sostegno con altri «di sezione adeguata», la ricostruzione dei divisori e del piano di calpestio in legno, rivestendo in velluto ignifugato le pareti interne e realizzando una controsoffittatura in cartongesso per «mascherare la struttura dei palchi e le canaline in pvc per gli impianti» (fig.22).

Nel loggione, eliminata la gradinata progettata da Curri, è previsto il rifacimento del piano in legno e, eliminata la cabina di proiezione, del tratto di parapetto mancante. La nuova organizzazione funzionale ottenuta spostando i camerini dal piano del palcoscenico al primo livello interrato, necessita di ulteriori spazi: a tal fine sarà chiuso

¹⁰⁰ ASBAPSAE Ce-Bn, f.630/d, *Ristrutturazione del Teatro Comunale Garibaldi*, relazione generale progetto; la descrizione che segue fa riferimento a tale documento.

¹⁰¹ ASBAPSAE Ce-Bn, f.630/e, A. Di Benedetto, *Il Teatro Garibaldi di Santa Maria Capua Vetere. Alcune considerazioni in merito al restauro delle decorazioni interne*, relazione - consulenza scientifica al progetto *Ristrutturazione del Teatro Comunale Garibaldi*, 2000.

¹⁰² ASBAPSAE Ce-Bn, f.630/d, *Ristrutturazione del Teatro Comunale Garibaldi*, relazione generale progetto; la descrizione che segue fa riferimento a tale documento.

il collegamento tra questo livello e il golfo mistico che permetteva l'ingresso ai musicisti, ora consentito dal sottopalco, al fine di realizzare altri vani in corrispondenza dei suddetti ingressi.

La cavea si presenta delimitata su un lato da un muro in cemento armato di delimitazione del sottopalco, dall'altro dal muro della sala, trovando il suo piano d'appoggio nel solaio del primo livello interrato. Il progetto ha previsto il rivestimento con parquet per il pavimento, mentre pannelli lignei ignifugati rivestono le pareti; attualmente, al suo interno è presente una struttura mobile in legno di sostegno ad una pedana che ha consentito di aumentare la superficie operativa del palcoscenico (fig. 28).

Il primo piano interrato è stato, quindi, trasformato in camerini e locali di deposito, mentre al secondo piano interrato non è stata attribuita alcuna funzione.

Per la torre scenica sono previsti interventi di rifacimento del piano di calpestio del palcoscenico, l'eliminazione del primo livello di ballatoi per le manovre tecniche di movimentazione degli apparati scenotecnici ed il completamento con opere di finitura per gli altri livelli di ballatoi. Per la graticcia è previsto il rifacimento, tuttavia, confrontando lo stato dei luoghi (aprile 2011), con la documentazione fotografica allegata al suddetto progetto, la sostituzione non appare essere avvenuta. Ai summenzionati interventi se ne aggiungono ulteriori relativi alla sostituzione delle pavimentazioni nei corridoi e nei locali annessi, al rifacimento degli impianti esistenti ed alla realizzazione di nuovi i quali trovano spazio nel piano interrato non utilizzato¹⁰³. Il progetto impiantistico prevedeva per la sala un impianto di climatizzazione a pavimento, ma non sono presenti bocchette d'uscita nella pavimentazione il che lascia presupporre che lo stesso non sia mai stato realizzato.

Il cantiere precedente aveva lasciato, in particolare sui prospetti laterali che limitano il cortile laterale, i segni delle iniezioni utilizzate per consolidare la struttura in seguito ai non precisati danni subiti a causa del terremoto del 1980, a cui si aggiungono le conseguenze di una inadeguata canalizzazione delle acque piovane e di una totale assenza di manutenzione: «il progetto prevede il pieno recupero della facciata; il rifacimento dell'intonaco liscio, il ripristino e/o la ricostruzione del bugnato, il rifacimento delle parti danneggiate delle modanature, marcapiani, cornicioni, lesene e di tutti quegli elementi decorativi danneggiati; il rifacimento di tutti gli infissi [...] nella muratura saranno incassate le montanti idriche antincendio ed idrico-sanitarie [...]»¹⁰⁴, interventi che poco rispondono ad una logica di conservazione di un edificio monumentale, nell'intento del ritorno 'all'antico splendore'.

¹⁰³ In particolare, l'impianto antincendio è dotato di un sistema sprinkler di spegnimento ad acqua per la torre scenica, con riserva idrica realizzata con apposita vasca interrata nello spazio del cortile laterale al teatro; impianto di rilevamento fumi con sensori presenti all'interno di ogni palco, oltre che di elementi puntuali quali estintori e lance per lo spegnimento collegate alla suddetta vasca (f.630/d, relazione generale).

¹⁰⁴ ASBAPSAE Ce-Bn, archivio corrente, f.630/d, *Ristrutturazione del Teatro Comunale Garibaldi*, relazione generale progetto.

I lavori conclusi nel 2004, con un intervento all'insegna del 'dov'era e com'era' (figg. 25-26), porteranno il teatro ad assumere la configurazione che ha attualmente e con le potenzialità, dal punto di vista funzionale, di ospitare spettacoli lirici oltre che varietà e commedia di cui è caratterizzata la sua stagione teatrale.

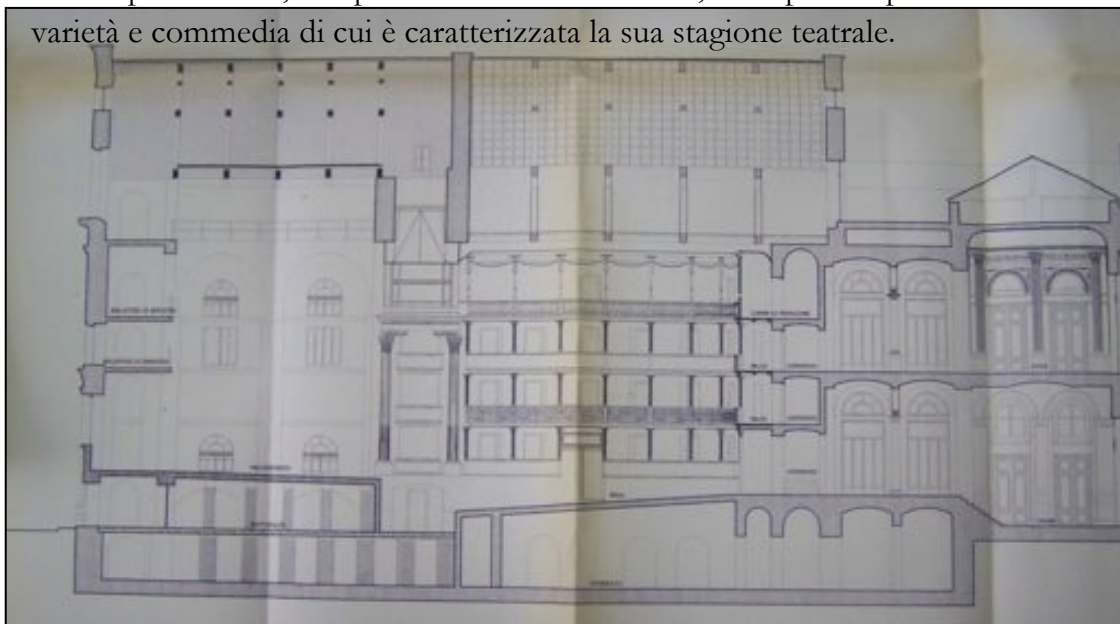


Fig.22. Sezione longitudinale, 2000 (ASBAPSAE Ce-Bn, archivio corrente, f.630/d, *Ristrutturazione del Teatro Comunale Garibaldi*, relazione generale progetto).

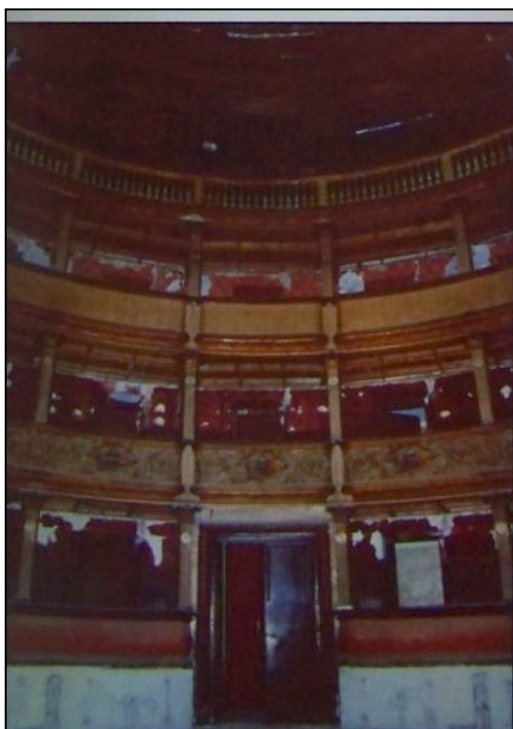


Fig.23. Sala, 2000 (ASBAPSAE Ce-Bn, f.630/d, *Ristrutturazione del Teatro Comunale Garibaldi*, relazione generale progetto).



Fig.24. Golfo mistico, 2000 (ASBAPSAE Ce-Bn, f.630/d, *Ristrutturazione del Teatro Comunale Garibaldi*, relazione generale progetto).

Nei vari processi progettuali appare del tutto assente il controllo della resa acustica, ed, in particolar modo, della compatibilità degli interventi con le potenzialità sonore della fabbrica, dove per suono si intende sia musica che voce. Accade, quindi, che mentre in fase di concorso, a fine Ottocento, l'acustica è uno dei parametri di giudizio predominante nella valutazione delle varie proposte progettuali, in fase di progettazione di interventi sulla stessa architettura, nata dall'intreccio di principi compositivi, funzionali e acustici, quest'ultimi non sono parametri che partecipano delle scelte progettuali.

Prescindendo dal considerare che non è data conoscere l'effettiva rispondenza acustica del teatro Garibaldi in base al progetto Curri, è un dato di fatto che i vari progetti che nel tempo lo hanno visto protagonista, hanno inciso proprio su quegli elementi che contribuiscono a determinare la sua capacità di 'suonare': *in primis*, è da considerare la sostituzione dei solai lignei della platea, ed in seguito anche del palcoscenico, con solai latero-cementizi; il rivestimento delle pareti dei palchi in velluto in sostituzione della seta, sebbene del tutto scomparsa; la laccatura dei parapetti dei palchi che potrebbe modificare la capacità di riflessione degli stessi; nuove poltrone, rispondenti solo a esigenze di tipo normativo relative all'antincendio; inoltre, l'inserimento di diffusori per il riscaldamento che potrebbero essere fonte di rumore indebito.

Al fine di valutare l'effettivo funzionamento del teatro in termini acustici sarebbe necessario effettuare delle prove sonore. Tuttavia, seppur il risultato fosse positivo, questo non risponderebbe ad una progettazione attenta alle istanze del teatro, ma semplicemente al caso, ritornando alle idee di Garnier¹⁰⁵ circa la funzionalità acustica degli edifici teatrali: dall'analisi della documentazione dei vari progetti, infatti, l'acustica non è presente nelle scelte progettuali che, invece, sono definite da esigenze di ordine strutturale, funzionale e di ordine normativo.

Fig.25. Interno della sala con vista verso l'arcoscenico che incornicia il boccascena segnato dal sipario all'italiana. (foto 2011)



¹⁰⁵ P. Bignami, *L'edificio teatrale: acustica e funzionalità*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Il grande teatro borghese. Settecento – Ottocento*, Einadi, Torino 2000, vol. II, p. 972.

Fig.26. Interno della sala con vista dei palchi (foto 2011).



Fig.27. Sottopalco: si nota il nuovo solaio del secondo piano interrato della torre scenica sorretto da pilastri in mattoni. (Foto 2011)



Fig.28. Cavea in cui è visibile il sistema di sostegno dell'elemento di chiusura dello stesso a quota palcoscenico (Foto 2011).



4.3. Conservazione dell'architettura teatrale e impiantistica.

La prevenzione e protezione dagli incendi

Nel progetto di conservazione delle architetture storiche la componente impiantistica ha assunto nel tempo un ruolo sempre più predominante in virtù di adeguamenti alla normativa, in frenetica evoluzione, di adeguamenti funzionali, o di nuove esigenze conseguenti una mutata fruizione. La funzione, in tal senso, assume un ruolo chiave: è in relazione alla destinazione d'uso che muta i suoi componenti e, quindi, la sua struttura, per cui dalla sua definizione dipende in massima parte l'ingerenza degli impianti all'interno della stessa; inoltre, la normativa di settore in base all'attività che si svolge all'interno dell'edificio teatrale impone degli standard di sicurezza. Per un teatro storico, caratterizzato da un'architettura molto definita nei suoi caratteri, l'inserimento/adeguamento diviene intervento delicato che si confronta anche con il 'funzionamento' dell'architettura in termini di spettacolo: si impone, quindi, di affrontare il tema 'impiantistica' nei confronti della sua componente peculiare, la torre scenica, per la quale alle istanze di sicurezza si associano specifiche esigenze di fruizione e di funzionalità rispetto alle richieste dello spettacolo. In rispondenza a tali esigenze troppo spesso, come è emerso dalla ricerca, si è optato per la completa sostituzione della macchinaria scenica, il che induce a riflettere sull'effettiva compatibilità della funzione di 'luogo per lo spettacolo' con l'architettura di un teatro storico.

Il progetto dell'impiantistica necessariamente deve confrontarsi con istanze estetiche e storiche come un qualunque edificio portatore di valori. Nell'istanza storica di un teatro possiamo individuare una componente materiale ed una immateriale - identificabile nell'acustica - la cui conservazione dipende anche dalla prima: considerando che gli impianti, sia che abbiano come obiettivo la sicurezza che il benessere, interessano l'aria e le superfici, elementi che contribuiscono fortemente a caratterizzare la qualità sonora di uno spazio teatrale - ulteriore elemento che contribuisce a definire la funzionalità del teatro - emerge quanto il comunemente definito 'adeguamento impiantistico' non è un'esclusiva rispondenza prestazionale alle indicazioni normative di settore a cui si riducono troppo spesso gli obiettivi progettuali. Sulle istanze storiche ed estetiche, infatti, nella prassi, vigono esigenze di tipo funzionale ed economico che diventano il timone delle scelte progettuali; tale condizione, inoltre, è avallata anche dall'assenza di una normativa di tutela specifica che possa imporre il rispetto delle suddette istanze, essendo il teatro storico associato alla generica categoria dei 'locali di pubblico spettacolo'.

Definito l'«ordinaria morte dei teatri»¹, l'incendio ha accompagnato nei secoli la vita delle architetture teatrali inducendo ad assimilare il concetto di sicurezza a quello di prevenzione e protezione dagli incendi. Anche nel campo artistico i vedutisti

¹ F. Milizia, *Principi di architettura civile*, Remondini, Bassano 1785, tomo II, p. 261.

dell'Ottocento rappresentano i teatri, elementi simbolo della città, anche durante l'incendio, visto come evento naturale, come se il teatro continuasse ad offrire spettacolo anche nel momento della sua distruzione (vedi Fig.29)



Fig. 29. Antonio Sminck Pitloo, *Incendio del Teatro San Carlo del 12 febbraio 1816*

Nella trattatistica storica sull'architettura teatrale la questione del pericolo incendio è sempre tenuta in considerazione, visto come un evento naturale che appartiene alla vita di un teatro per cui, quasi con rassegnazione, forniscono indicazioni su eventuali espedienti da prendere in considerazione per evitare, o meglio, limitare il rischio di morte per le persone presenti all'interno dell'edificio. Solo negli ultimi vent'anni dell'Ottocento, quando tale evento aveva distrutto un gran numero di teatri e provocato molte vittime, studiosi e progettisti dedicano interi scritti alla problematica proponendo varie e differenti soluzioni². Escludendo i testi che trattano solo dell'aspetto compositivo e scenotecnico del teatro (Algarotti, Arnaldi, De Grazia, Calderini, Landriani, Torelli), studiosi quali De Cesare, Lamberti, D'Apuzzo – in ambito regionale – e Milizia, Planelli e Taccani – in ambito nazionale – in maniera differentemente approfondita affrontano il tema 'incendio'.

Francesco Milizia (1785), principale riferimento nazionale per lo studio sull'architettura teatrale³, individua nel rischio incendio uno dei motivi che lo induce a preferire il teatro antico al moderno (il teatro antico è principalmente realizzato in pietra scervo dall'incendiarsi) in quanto rende labile la sua 'solidità', constatando che la vita massima di un teatro è di cinquant'anni:

[...] la solidità v'è negletta, e in niuno edificio ella è tanto essenziale per assicurare la vita degli uomini, quanto ne' teatri, ove il concorso è il più strepitoso, e le occasioni d'incendio sono sì familiari. [...] Col farli di pietra li fecero eterni, quantunque poco, o nulla avessero a temere

² Oltre agli autori citati nel testo: G. Ferri, *Contro gli incendi nei teatri*, Tip. Boselli, 1882; B. Correggiani Imperali, *Pensieri sopra gl'incendi dei teatri*, 1887; A. Montalli, *L'incendio nei teatri. Modi di prevenirlo e domarlo. Mezzi per eliminare i gas deleteri*, Stab. Civelli, Firenze 1887; L. Gabba, *La sicurezza nei teatri*, Tip. della Perseveranza, Milano 1889; C. Albertini, *La sicurezza contro gli incendi nei teatri*, Tip. Stucchi Ceretti, Milano 1927, in «Città di Milano», n.3/1927.

³ Francesco Milizia oltre alle sue riflessioni all'interno de *Principi di architettura civile* riguardanti il teatro, redige due testi dedicati esclusivamente a quest'ultimo: *Del Teatro*, Casaletti, Roma, 1772; *Trattato completo, formale e materiale del teatro*, stamperia Pasquali, Venezia, 1794.

l'incendio, perché tutto vi si operava alla luce del sole. Noi operiamo tutto per mezzo di fiaccole, e per esporci meglio ad essere bruciati vivi, li facciamo di materie combustibili, di tavole, e di tele. [...] Se qualcuno de' nostri teatri scampa all'incendio, che è la loro morte ordinaria, la sua più lunga vita appena arriva a cinquanta anni⁴.

Si associa al suo pensiero anche Vincenzo Lamberti (1797) che consiglia di «fuggire i legni»⁵ perchè oltre a considerarli causa di distruzione per il teatro, non riconosce in essi neanche positive qualità acustiche come sostengono la maggior parte dei teorici sull'argomento. Allo stesso modo Nicola D'Apuzzo (1817) riconosce nel rischio d'incendio del legno un 'difetto di somma importanza'⁶ che lo induce a preferire la tipologia del teatro antico caratterizzato dalla pietra. La stessa idea è condivisa da Francesco Taccani (1840) che propone di realizzare tutto ciò che è possibile in muratura «non tanto perché possano contribuire alla sonorità del teatro, ma principalmente per la causa, che un teatro così costruito avrebbe meno da temere la distruzione per parte del foco che è il pericolo di cui sono continuamente minacciati quei edifici»⁷. Gli autori finora menzionati suggeriscono esclusivamente di limitare l'utilizzo del legno inteso come unico capo espiatorio nella questione 'incendio'; De Cesare, Beccega e Planelli, invece, suggeriscono un approccio meno drastico.

Il primo dopo aver asserito che «l'incendio è l'ordinaria morte de' teatri»⁸, come Francesco Milizia, propone di limitare i danni conseguenti a tale evento col sostituire, «ove l'armonia non ne risenta», il legno con il ferro, dopo aver constatato che i metodi di ignifugazione del legno non risultavano molto efficaci⁹, mostrandosi consapevole dell'esistenza di un fragile equilibrio all'interno di tale architettura da rispettare e, allo stesso tempo, aggiornato sui metodi 'antincendio'.

Antonio Planelli, studioso maggiormente interessato al teatro in quanto spettacolo, legato all'idea del teatro quale strumento musicale caratterizzato dal legno, individua nella facoltà di evacuazione della sala un espediente per evitare che ci siano vittime; propone, quindi, di aumentare semplicemente il numero delle uscite dalla platea con l'accortezza a non tenerle aperte durante gli spettacoli per evitare di disperdere il suono¹⁰. Anche nelle riflessioni di Planelli possiamo notare l'attenzione al funzionamento del teatro, soprattutto dal punto di vista sonoro, mostrandosi accorto a legare mutazioni dell'architettura a mutazioni dell'acustica.

Tommaso Beccega oltre all'idea di realizzare le strutture portanti in pietra, consiglia

do avendo l'interno del teatro essere composto di grandi parti di legno [...] ove le circostanze li concedano, di avvicinare ad esso un rivo d'acqua perenne, che si possa attingere con opportune macchine idrauliche. [...] dispone questo rivo in maniera che esternamente lambisca il muro della scena, e colloca nel mezzo del sottoscena una grande vasca, che possa

⁴ F. Milizia, *Principi*, op.cit., p. 261.

⁵ V. Lamberti, *La regolata costruzione de' teatri*, Tip. V. Orsini, Napoli 1787, p. XXXIX.

⁶ N. D'Apuzzo, *Cenni intorno ai teatri moderni e sopra gli archi di trionfo*, Tip. Ajani, Roma 1817, p.52

⁷ F. Taccani, *Sulla forma della platea e del proscenio di un teatro più propria alla propagazione del suono, e sulla materia più atta a rinforzarlo ed a sostenerlo: premesso un esame di teoria acustica*, A. Monti editore-libraio, Milano 1840, p.63.

⁸ F. De Cesare, *La scienza dell'architettura applicata alla costruzione, alla distribuzione, alla decorazione degli edifici civili per Francesco De Cesare Architetto*, III vol., Napoli 1855-56, p.111-112.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ A. Planelli, *Dell'opera in musica*, Stamperia Donato Campo, Napoli 1772, p.105.

essere all'uopo prontamente riempita di acqua, e dove saranno immersi i tubi delle sopradette macchine, che dovranno trovarsi sempre allestite. Questa vasca potrebbe servire per varj giuochi artificiali [...]¹¹.

Contemporaneamente vengono emanati vari bandi di concorso per la progettazione di nuovi teatri: l'attenzione al problema 'incendio' è tenuta molto in considerazione sia nella stesura dei bandi che in fase di valutazione dei progetti (cfr. cap. 5.1) in maniera predominante anche rispetto alla validità acustica della sala. Nel caso del teatro di Santa Maria Capua Vetere, la cui progettazione, come già visto, è il risultato di un concorso pubblico, oltre a precise richieste in merito all'argomento e al grande peso dato alle risoluzioni al problema in fase di valutazione da parte della commissione giudicatrice, è la stessa committenza a richiedere ad Antonio Curri, in fase di esecuzione delle modifiche alle strutture per migliorare la loro resistenza al fuoco (progettate in legno saranno realizzate in ferro).

Evento per il confronto in ambito nazionale circa il tema delle prevenzione degli incendi nei teatri sono il IV ed il VI Congresso degli Ingegneri ed Architetti italiani del 1883 e del 1887. Il IV Congresso, svoltosi a Roma, affronta, al V quesito, proposto dagli ingegneri Luigi Bouvret e Domenico Piccoli insieme al Collegio degli Ingegneri ed Architetti di Palermo, la seguente problematica: «Quali condizioni di massima debbano prescriversi nella costruzione dei nuovi teatri, e quali modifiche introdursi nei teatri esistenti, perché sia garantita al maggior grado possibile la sicurezza degli spettatori»¹². La problematica è presupposta differente per le nuove costruzioni e l'esistente, differenza che, invece, non ritroviamo nella legislazione attuale. Il quesito è illustrato dall'ingegner Piccoli che comincia con l'illustrare i perché hanno indotto a tale studio, facendo riferimento ai rischi indotti dall'incendio illustrando dati statistici secondo cui in poco più di cento anni erano stati distrutti dalle fiamme 526 teatri. Piccoli distingue 'provvedimenti' contro i principi d'incendio, contro la propagazione dell'incendio e volti a migliorare l'uscita delle persone: se per i primi due punti propone di ridurre al minimo le materie combustibili e ridurre quelle che non possono essere eliminate ignifughe¹³, per il terzo punto propone la realizzazione della razionalizzazione dei percorsi precludendo alle attuali uscite d'emergenza: progetta un teatro che fosse cinto con un ulteriore corridoio esterno posto ad ogni livello riservando ad ogni livello una coppia di scale che renda autonomi i vari livelli. La soluzione di Piccoli, tuttavia, presuppone un edificio libero su tre lati, condizione non sempre presente negli edifici teatrali.

¹¹ T. Beccega, *Sull'architettura Greco-Romana applicata alla costruzione del teatro moderno italiano, e sulle macchine teatrali*, tipografia di Alvisopoli, Venezia, 1817, p.29, in «Biblioteca italiana o sia giornale di letteratura scienze ed arti», anno III, 1818, tomo IX.

¹² Vedi Allegato n. 3.

¹³ *Atti del Quarto Congresso degli Ingegneri ed Architetti italiani radunato in Roma nel gennaio del 1883*, Tip. Fratelli Centenari, Roma 184, p.217. Partecipa al Convegno anche Luigi Montezemolo col seguente saggio: L. Montezemolo, *Della sicurezza dei teatri. Risposta al quinto quesito proposto alla quinta sezione del IV Congresso degli Ingegneri ed Architetti italiani radunato in Roma*.

Piccoli, inoltre, incita molto all'uso dell'energia elettrica¹⁴, al fine di limitare il rischio di combustione dei materiali eliminando la fonte del rischio, quindi, olio o gas; per limitare i danni provocati da un eventuale incendio propone l'utilizzo del 'telone metallico', precursore del sipario tagliafuoco e del principio della compartimentazione degli ambienti, oltre a sistemi di controllo dello stesso quali 'avvertitori automatici' o estintori. Il contributo fortemente significativo è la richiesta di una proposta di legge che «prescriva le norme generali da seguirsi nelle costruzioni di teatri nuovi e nelle modificazioni dei teatri esistenti, e che dia al Governo stesso il diritto di esaminare i progetti di costruzione e di modificazione dei teatri e di sorvegliarne l'esecuzione»¹⁵: la proposta relativa all'emanazione della legge è approvata da tutti i membri del collegio. L'idea di una legge appropriata sarà proposta anche da Francesco De Cesare e Luigi Mariani¹⁶ nel VI Congresso degli Ingegneri ed Architetti italiani del 1887; De Cesare non partecipa al convegno ma invia un saggio (*Preservativi per allontanare l'incendio dai teatri per Francesco de Cesare*¹⁷), tuttavia si pone in linea alle idee di Domenico Piccoli, ponendo grande attenzione alle conseguenze degli interventi sulle qualità acustiche del teatro¹⁸, di cui si era occupato in precedenza¹⁹.

Dell'argomento trattano anche Daniele Donghi²⁰ ed Ernesto Basile²¹ che sperimenta l'uso del ferro nella costruzione del teatro Massimo di Palermo, entrambi concordi sulla necessità di una normativa specifica. Donghi propone due interventi interessanti: il primo riguarda l'utilizzo del cemento armato, come elemento che 'ignifugo', sperimentato nel teatro sociale di Rovigo (1902-1904), su cui, tuttavia, non esprime un proprio giudizio; il secondo riguarda il teatro della Commedia (poi Manzoni) di Milano dove Gaetano Canedi sperimenta l'utilizzo di colonnine di ghisa di sostegno ai palchi dotate di un cavedio per il passaggio dell'acqua utilizzata sia per il riscaldamento che per lo spegnimento di eventuali incendi²².

L'incendio nell'Ottocento diviene un fenomeno così diffuso che in Inghilterra E. O. Sachs elabora un elenco²³ di tutti i teatri che avevano subito un incendio nel mondo tra i quali figurano anche teatri italiani²⁴. L'elenco è stato creato tramite le fonti

¹⁴ Piccoli si era già in precedenza occupato della divulgazione dell'utilizzo dell'energia elettrica scrivendo due saggi che rendono noti gli esiti delle esposizioni internazionali di Parigi (1881) e Monaco (1882) (cfr. P. L. Ciapparelli, *La riflessione teorica sul teatro nell'Italia dell'Unità*, in L. Mozzoni - S. Santini, *Architettura dell'Ecclettismo. Il teatro dell'Ottocento e del primo Novecento. Architettura, tecniche teatrali e pubblico*, Liguori editore, Napoli 2010, p.166).

¹⁵ *Atti del Quarto Congresso*, op. cit., p.219.

¹⁶ Luigi Mariani, *Sulla difesa dei teatri contro gli incendi. Appunti dell'ingegnere Luigi Mariani*, Tip. Savini, Camerino 1887.

¹⁷ F. De Cesare, *Preservativi per allontanare l'incendio dai teatri per Francesco de Cesare architetto*, R. Stab. Tip. De Angelis, Napoli 1883.

¹⁸ P.L. Ciapparelli, op.cit., p.167.

¹⁹ F. De Cesare, *L'acustica applicata alla costruzione di una sala armonica e con specificità al teatro moderno*, in *Atti del III Congresso degli ingegneri ed architetti italiani radunato in Napoli. Nel settembre del 1879*, Giannini, Napoli 1880, pp.262-271.

²⁰ D. Donghi, *Sulla sicurezza dei teatri in caso d'incendio. Notizie ed osservazioni sui mezzi atti a prevenire e combattere l'incendio e sulla parte che spetta al pubblico nella questione*, Camilla e Bertolero Editori, Torino, 1888.

²¹ E. Basile, *Sui mezzi atti a garantire la sicurezza dei teatri in caso d'incendio in caso d'incendio*, in «Annali della Società degli Ingegneri e degli architetti italiani», anno IV (1899), parte II, f.I.

²² P.L. Ciapparelli, op.cit., p.169-170.

²³ *Record of eleven hundred fires from 1797 to 1897* in E.O. Sachs, *Modern houses and theatres*, Arno Press, New York 1981, vol.III/II, pp.87-119.

²⁴ Vedi Allegato n. 4.

ufficiali²⁵ da cui ovviamente sfuggono i casi avvenuti nei piccoli centri: per esempio, per la Campania è da aggiungere l'incendio del 1910 che ha distrutto il teatro di Avellino; inoltre, l'autore specifica che nella redazione dell'elenco sono stati esclusi gli edifici che avevano subito danni minimi, considerando che, a volte, si riusciva a contenere l'incendio e limitare i danni.

L'incendio era particolarmente frequente nel passato per la coesistenza di materiali estremamente vulnerabili al fuoco (legni, tendaggi, decorazioni in cartapesta e tele) e sistemi di illuminazione che utilizzavano il fuoco con 'fiamme libere' come gli impianti d'illuminazione, utilizzando come materiale da combustione l'olio, ed in seguito il petrolio, espongono i materiali ad elevato rischio di combustione divenendo possibile *incipit* di un incendio. In alcuni teatri, prevedendo il danno che potevano causare le fiamme, erano previste delle camere per l'accensione dei dispositivi illuminanti, ove non vi erano suppellettili ma solo i materiali da combustione (cfr. Teatro Vittorio Emanuele, Benevento). L'avvento prima del gas e poi della corrente elettrica diminuirà drasticamente il rischio d'incendio che, tuttavia, continuerà ad essere avvertito come una minaccia per la sopravvivenza del teatro.

L'olio ed il petrolio – a volte era utilizzata anche la cera – vengono sostituiti prima dal gas: il nuovo sistema di combustione è accettato con gioia negli ambienti del teatro per vantaggi soprattutto artistici, offrendo la possibilità di variare l'intensità della luce; vantaggi economici per la riduzione del personale addetto alla manutenzione dei lumi, oltre che vantaggi tecnici per la facilità di gestione del sistema²⁶. Seppur l'utilizzo del gas come combustibile apporta vantaggi allo spettacolo garantendo maggiore libertà di creazione della scena, non obbligando l'attore a stare a ridosso della ribalta per essere visto (l'illuminazione a gas consentiva di illuminare una superficie maggiore), presto cresce il malcontento nei confronti del nuovo sistema: il gas induce l'aumento della temperatura all'interno della sala che influisce negativamente sia sul benessere che sulla qualità acustica dei suoni rarefacendo l'aria; inoltre produce un odore sgradevole riducendo il rischio d'incendio²⁷. Ben presto è sostituito dalla corrente elettrica; Louis Figurier nel suo testo *Les nouvelles conquêtes de la science*²⁸ trattando il tema dell'illuminazione elettrica fa riferimento proprio all'edificio teatrale per dimostrare il vantaggio di quest'ultima rispetto al gas in relazione all'incendio, dimostrando, con un inventario di teatri distrutti da incendi, quanto questo fosse pericoloso per tale tipologia architettonica²⁹. I primi teatri che hanno installato il nuovo impianto sono il teatro La Scala di Milano (1883)³⁰ e il Savoy Theatre di Londra³¹. Nell'impianto a gas, comunque, possiamo individuare il primo intervento di inserimento di un impianto tecnologico

²⁵ E.O. Sachs, *op.cit.*, p.85.

²⁶ R. Alonge- G. Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo. La nascita del teatro moderno*, vol.II, ed. Einaudi, Milano 2000, p.1018.

²⁷, p.1019.

²⁸ L. Figurier, *Le nuove conquiste della scienza*, Sonzogno, Milano, 1884.

²⁹ R. Alonge- G. Davico Bonino (a cura di), *op.cit.*, p.1020.

³⁰ M. Botta – E. Fabbri – F. Malgrande (a cura di), *Il teatro alla Scala: restauro e ristrutturazione*, Skira, Milano 2005, p.11.

³¹ R. Alonge- G. Davico Bonino (a cura di), *op.cit.*, p.1019.

nell'architettura del teatro storico che ha comportato l'inserimento di elementi fino ad allora inesistenti negli ambienti della specifica architettura: condutture in metallo o caucciù si diramano in modo capillare in tutto l'edificio restando a vista o nascosti in tracce nella muratura³².

'Fiamme pericolose' restano quelle utilizzate dagli attori durante gli spettacoli per simulare la luce o lo stesso fuoco, che espongono i legni della torre scenica ad un minaccioso pericolo oltre che costituire un pericolo per la vita degli attori ma che continueranno ad essere usate a lungo.

In relazione ai sistemi di protezione dell'edificio dagli incendi il teatro storico era dotato - soprattutto nei teatri di grandi dimensioni che ospitavano molti spettatori - di dispositivi per lo spegnimento dagli incendi quali vasche d'acqua presenti al di fuori della struttura o sotto il piano di platea. Tuttavia le prescrizioni normative relative alla sicurezza, da sempre hanno accompagnato la storia del teatro. La norma che ha fortemente 'segnato' la vita del teatro è stata la circolare 11600/1886 che ha imposto la chiusura a numerosi fabbriche, tentando di porre un freno al numero sempre crescente d'incendi, e, quindi, di morti. A differenza della normativa attuale, la circolare differenzia le prestazioni richieste a manufatti destinati a spettacoli di nuova costruzione e quelli esistenti³³.

La questione del rischio incendio, nel presente, assume un ruolo tanto predominante nella progettazione anche per il ruolo svolto dalla normativa; da questo punto di vista i teatri storici sono assimilati a tutti i locali di pubblico spettacolo con cinema, discoteche e circhi, mentre la voce 'teatro' accomuna tutti gli edifici in cui si svolgono rappresentazioni drammatiche, danze o concerti musicali, indipendentemente dall'anno di costruzione e dalle sue peculiarità costruttive.

L'attenzione del legislatore non è volta a tutelare il bene nella sua 'materialità' ma a preservare l'incolumità delle persone: le indicazioni progettuali, essendo le stesse sia per la nuova progettazione che per la progettazione sull'esistente, non prevedono interventi specifici in base alle varianti costruttive e compositive che un edificio può assumere.

La prima legge che tratta della questione impiantistica rispetto agli edifici storico-artistici è il R.D. 1564/1942³⁴, con l'attenzione, tuttavia, rivolta al contenuto degli stessi - materiale d'archivio, libri, opere d'arte - e strettamente legata alla loro funzione.

Indicazioni specifiche riguardo alla tipologia del 'teatro' sono introdotte per la prima volta con la circolare ministeriale 16/1951³⁵ che descrive in modo dettagliato i

³² *Ivi*, p.1017.

³³ Vedi Allegato n.5.

³⁴ IL decreto è riferito agli «edifici pregevoli per l'arte o storia destinati a contenere biblioteche, archivi, musei, gallerie, collezioni e oggetti di interesse culturale».

³⁵ C.M. 16/02/1951, n.16; la norma nella classificazione dei locali (art.17) soggetti alla stessa individuazione: teatri, cinematografi, cinema-teatri, altri locali di intrattenimento «ove si tengono o si tengono concerti, conferenze, trattenimenti danzanti, numeri di varietà su semplice pedana, spettacoli di burattini, spettacoli e trattenimenti nelle scuole, nei circoli, negli oratori, ecc., nonché altri locali ove il pubblico affluisce per ragioni varie senza sostarvi in modo permanente, come esposizioni, mostre, fiere, ecc.», circhi, serragli, stadi e luoghi di divertimento in genere, baracche in legno o tende per spettacoli ambulanti.

vari aspetti del teatro: requisiti dell'area in cui è progettato l'edificio, materiali, distribuzione degli ambienti, dimensionamento e posizionamento delle uscite, scale, questioni impiantistiche e acustiche. Nel testo normativo sono definiti 'teatri' i luoghi ove «si presentano al pubblico spettacoli lirici, drammatici, coreografici, di riviste e di varietà; caratterizzati dalla scena comprendente scenari mobili con relativi meccanismi ed attrezzature» e 'cinema-teatri' i luoghi «destinati oltre che alle proiezioni cinematografiche anche a numeri di avanspettacolo su palcoscenico con limitate attrezzature oppure su semplice pedana»³⁶; nelle indicazioni legislative è particolarmente evidente l'attenzione dedicata alla sicurezza nei confronti degli incendi, con le raccomandazioni di utilizzare materiali con specifiche caratteristiche ignifughe (art.25-27), di isolare la sala dalla zona della scena, dove vi è concentrazione di materiali infiammabili; inoltre, all'art.6 si indica la necessità di fornire alla locale Prefettura prima di iniziare i lavori, in seguito ad autorizzazione degli organi competenti³⁷, i particolari esecutivi di «b) schema di impianti elettrici; c) progetto particolareggiato del sipario di sicurezza; d) schemi e descrizioni degli impianti antincendi» oltre ai calcoli di stabilità e i piani del condizionamento dell'aria e del riscaldamento. In base a tale circolare qualsiasi intervento che riguardi anche le costruzioni esistenti deve rispondere alle prescrizioni normative che la stessa impone.

In ogni caso resta anche vigente il Testo Unico sulla sicurezza del 1931 ove è richiesto il parere di una Commissione di Vigilanza, all'uopo nominata, per giudicare i progetti che prevedano «sostanziali modificazioni»³⁸ per teatri esistenti, oltre che per quelli di nuova costruzione, sottoponendo gli stessi ad un controllo volto soprattutto a verificare la possibilità di sviluppo d'incendi. La Commissione di Vigilanza sui teatri è istituita dal Governo nel 1889 seguendo principi di pubblica sicurezza, con parere consultivo; le disposizioni previste sono state assorbite dal R.D. 06/11/1926 (contemplato nel Testo Unico del 1931); il suddetto decreto all'articolo 78 recita: «l'Autorità di P.S. (pubblica sicurezza) non può accordare la licenza per l'apertura di un Teatro od altro locale di pubblico spettacolo prima di aver fatto verificare da una Commissione Tecnica (Commissione di vigilanza sui teatri) la solidità e la sicurezza dell'edificio e l'esistenza di uscite sufficienti a sgomberarlo prontamente in caso s'incendio». Nel caso di teatri esistenti la Commissione effettua un sopralluogo ed indica le prescrizioni che ritiene indispensabili perchè l'edificio possa essere ritenuto sicuro³⁹.

Il D.M. 16/1982, in modifica ad un precedente decreto⁴⁰, stabilirà che l'attività teatrale è tra quelle soggette alle 'visite di prevenzione incendi' quando l'edificio supera

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Un progetto riguardante la realizzazione di un teatro o lavori su edifici esistenti, necessita del parere del locale Prefetto e soprattutto della Commissione di Vigilanza sui locali di pubblico spettacolo, come stabilito dalla Legge sulla pubblica sicurezza del 1931; la Commissione risulta composta rappresentanti l'Ente comunale, dal Questore, da un medico, da un ingegnere del Genio Civile, dal comandante dei Vigili del Fuoco e da un rappresentante dei lavoratori di settore.

³⁸ Testo unico delle leggi di Pubblica Sicurezza, 1931, art. 80.

³⁹ G. Silvestri, *La sicurezza del pubblico nei teatri di Milano*, Gualdoni, Milano 1929, p.5.

⁴⁰ D.M. 27 settembre 1965, *Attività soggette alle visite di prevenzione incendi*.

i 100 posti (art.83); le stesse 'visite' divengono indispensabili anche per gli «edifici pregevoli per arte e storia» e quelli sottoposti al R.D.1564/1942 (art.90) per cui tutti i teatri sono oggetto di controllo.

In seguito saranno emanati altri decreti⁴¹ che apporteranno modifiche alla circolare del 1951 in relazione ai materiali e alle strutture, seguendo l'evoluzione della tecnica in tema di caratteristiche ignifughe dei materiali.

Al presente è in vigore il D.M. 19/08/1996 relativo alla 'Prevenzione incendi locali di intrattenimento e spettacolo': come la circolare 16/1951, questo fornisce indicazioni su strutture, materiali, sugli impianti e sui vari elementi compositivi, introducendo, però, uno specifico riferimento agli edifici esistenti (art.5), per i quali è previsto di ottemperare all'adeguamento degli impianti elettrici, tecnologici e per la segnalazione degli incendi⁴²; tuttavia, è prevista la *deroga* alle prescrizioni, secondo quanto previsto dal D.M. 577/1982⁴³ per tutte le tipologie d'impianti, tranne per i dispositivi relativi alla prevenzione incendi per i quali è possibile ottenere solo il *nulla osta provvisorio*⁴⁴.

Lo stesso Decreto, al punto 4.5.4, prevede la realizzazione di scale d'emergenza esterne; caso esemplificativo è il progetto di restauro che ha interessato il teatro Verdi di Pisa redatto dallo Studio Carmassi. Il teatro è dotato di ambienti annessi che necessitavano di avere un diretto collegamento con l'esterno evitando, in caso d'emergenza, di far confluire il flusso di utenti con il flusso degli spettatori eventualmente presenti in sala. In questo caso la scala d'emergenza è divenuta l'opportunità per creare un felice contrasto tra l'esistente e una nuova architettura, evitando una costruzione che rispondesse ad esigenze esclusivamente funzionali.

Le scale d'emergenza, in effetti, entrano in contrasto con le prescrizioni del D.M. 236/1989 che, al punto 4.6, specifica che «qualsiasi soluzione progettuale per garantire l'accessibilità o la visitabilità deve comunque prevedere un'adeguata distribuzione degli ambienti e specifici accorgimenti tecnici per contenere i rischi d'incendio anche nei confronti delle persone con ridotte o impedito capacità motorie o sensoriali» aggiungendo che «dovrà essere preferita, ove tecnicamente possibile, e nel rispetto delle vigenti normative, la suddivisione dell'insieme edilizio in compartimenti antincendio piuttosto che l'individuazione di sistemi di vie d'uscita costituiti da scale di sicurezza non utilizzabili da persone con ridotta o impedita capacità motoria»⁴⁵. Bisogna considerare, inoltre, che i teatri non sempre sono costruzioni isolate: soprattutto nei piccoli centri si trovano all'interno di altri edifici per cui non sempre è possibile la realizzazione di una scala d'emergenza.

⁴¹ D.M. 06/07/1983, D.M. 28/08/1984, D.M. 06/03/1986 ed il D.M. 08/03/1985.

⁴² Titolo XIX.

⁴³ Il Decreto sarà sostituito dal D.P.R. 12/01/1998, n.37 secondo cui «qualora gli insediamenti o gli impianti sottoposti a controllo di prevenzione incendi e le attività in essi svolte presentino caratteristiche tali da non consentire l'integrale osservanza della normativa vigente, gli interessati, [...], possono presentare al comando (Vigili del Fuoco) domanda motivata per la deroga al rispetto delle condizioni prescritte» (art.6).

⁴⁴ *Ivi*, art.7.

⁴⁵ D.M. Ministero dei Lavori Pubblici, n.236/1989 'Prescrizioni tecniche necessarie a garantire l'accessibilità, l'adattabilità e la visitabilità degli edifici privati e di edilizia residenziale pubblica sovvenzionata e agevolata, ai fini del superamento e dell'eliminazione delle barriere architettoniche'.

Le sale dei teatri storici, soprattutto dei teatri all'italiana, per la loro composizione sono in grado di distribuire i flussi, originariamente diversi per classi sociali secondo un sistema che oggi può essere recuperato per gestire gli stessi flussi in modo non invasivo: per cogliere l'opportunità che l'architettura offre e, allo stesso tempo, rispondere ad esigenze normative, è possibile ipotizzare, inoltre, di limitare il numero delle persone presenti nel teatro in base al quale la norma muta le richieste di sicurezza.

In relazione agli impianti, la norma distingue due tipologie d'impianti oltre che diversi dispositivi: si distinguono essenzialmente in sistemi passivi, di prevenzione, e sistemi attivi, di spegnimento. I primi sono volti al rilevamento di eventuale presenza di fumo all'interno di un ambiente tramite sensori; i secondi agiscono in caso di incendio già in atto, e si compongono di elementi fissi di spegnimento - il più diffuso è il sistema sprinkler⁴⁶ - e di elementi attivabili all'occorrenza, come estintori e reti di tubazioni collegate a serbatoi d'acqua o a bombole, in caso d'utilizzo di sistemi con gas estinguenti. Nella scelta della tipologia d'impianto è molto importante la scelta dei materiali estinguenti per i danni che gli stessi possono provocare alle superfici: nell'impianto antincendio installato al Teatro La Scala di Milano (2002-2004) la scelta dei materiali estinguenti è stata calibrata in base alle caratteristiche degli ambienti da proteggere⁴⁷, per cui 'convivono' impianti a schiuma, a gas inerte e ad acqua.

Sono state emanate, inoltre norme specifiche in relazione al rischio d'incendi e a soluzioni preventive per elementi specifici del teatro: *Locali di pubblico spettacolo. Sostituzione di materiali componenti poltrone e imbottiture*⁴⁸ (Circolare ministeriale n.37/87/22 del 15/10/1987), *Prevenzione incendi in palcoscenico* (D.M.I. 19/08/1996), *Sipari di sicurezza nei teatri*⁴⁹ (Circolare 17/11/2001⁵⁰, n.23). Le suddette indicazioni normative sono indirizzate a garantire un'elevata resistenza al fuoco dei materiali caratterizzanti l'architettura del teatro quali legni e tessuti; in ognuna di esse rimane assente, tuttavia, il riferimento al valore dell'edificio teatrale oltre che a qualsiasi partecipazione del materiale al funzionamento del teatro nel suo aspetto maggiormente peculiare che è quello di strumento musicale ove il suono è voce o musica.

Nell'adempiere alle suddette prescrizioni, la maggior parte dei teatri presenti sul territorio campano oggetto d'interventi di restauro ha visto sostituire poltrone, tendaggi, imbottiture e ignifugare i legni, secondo un processo tecnico che non trova riscontro in alcuna riflessione teorica relativa alle caratteristiche del teatro e ad una loro eventuale mutazione. I citati interventi possono influenzare la rispondenza acustica della sala oltre ad essere intervento che pongono dei limiti alla conservazione dell'autenticità dei materiali; l'obiettivo emergente, dunque, non è la conservazione del teatro nelle sue peculiarità, quanto piuttosto la rispondenza alla normativa al fine di ottenere il Certificato Prevenzione Incendi (C.P.I.) come previsto dal D.M. 577/1982,

⁴⁶ Il funzionamento dell'impianto si basa sulla variazione della temperatura media.

⁴⁷ M. De Meo, *Tecnologie per l'uso della fabbrica*, in D. Fiorani (a cura di), *Restauro e tecnologie in architettura*, Carocci editore, Roma 2009, p. 340.

⁴⁸ Vedi Allegato n.5.

⁴⁹ Vedi Allegato n.6.

⁵⁰ Vedi Allegato n.7.

necessario per usare l'architettura come luogo di spettacolo. La riflessione si sofferma ancora una volta sull'uso del teatro: le prescrizioni normative, infatti, sono richieste all'edificio in quanto ospita un'attività di spettacolo che richiede l'utilizzo di specifici dispositivi particolarmente esposti al rischio incendio, oltre a prevedere la presenza di una gran numero di persone di cui è necessario preservare l'incolumità; in alternativa, se il teatro fosse riconosciuto come *tranne che il teatro non sia riconosciuto come 'storico-artistico'* – come già detto la maggior parte dei teatri non sono tutelati come tali – per cui sono previste altre misure di protezione⁵¹.

Il sipario di sicurezza, necessario per teatri che superino i 1000 spettatori, quindi un esiguo numero, ha la funzione di separare materialmente la sala dalla torre scenica fungendo da elemento di compartimentazione; il suo utilizzo risale già alla fine dell'Ottocento quando la tecnologia comincia a proporre nuovi sistemi di protezione dagli incendi in sostituzione degli impianti ad acqua in genere collegati a vasche esterne (di cui oggi non ne è stata rintracciata alcuna nei teatri catalogati) benché la loro presenza è testimoniata da documentazione storica.

Ai dispositivi per la sicurezza si affiancano i necessari sistemi impiantistici atti a garantire il benessere dei fruitori che si traduce sempre più spesso l'introduzione negli edifici di impianti di climatizzazione (figg. 30-31). Dalla conoscenza della letteratura storica emerge quando i vari teorici ipotizzino diversi sistemi per il ricambio naturale dell'aria con conseguente raffrescamento della sala, considerando, inoltre, che gli spettacoli si svolgevano durante la stagione invernale quando non era necessario un eccessivo raffrescamento dell'aria, piuttosto un semplice ricambio; il riscaldamento degli ambienti, invece, così come in altre tipologie di edifici storici, era affidato ai camini⁵².

Dal dopoguerra in poi si assiste all'introduzione di sistemi di riscaldamento, soprattutto con ventilconvettori per poi arrivare all'introduzione dei sistemi di riscaldamento a pavimento. In genere seguito al cambio della pavimentazione della sala, la realizzazione di un impianto a pavimento è stato introdotto soprattutto negli ultimi 15 anni; il più recente intervento di questo tipo è stato realizzato nel Teatro di San Carlo, in occasione del rifacimento del piano di platea per la creazione del foyer sottostante la sala⁵³ (fig.32).

Circa la climatizzazione, invece, l'esigenza è in divenire, parallela alla diffusa volontà di estendere la stagione teatrale anche al periodo estivo, rispondendo ancora una volta ad esigenze di tipo economico-gestionale.

Il carattere mutevole delle richieste fruitori relativamente al 'benessere' suggerisce di riflettere sul limite da porre all'adeguamento tecnologico nel rispetto delle istanze storiche ed estetiche: si evidenzia in modo sempre più marcato, quanto l'uso sia l'ago della bilancia per la conservazione di un'architettura teatrale.

⁵¹ Il tal caso è vigente il D.M. n. 569 del 20 maggio 1992, *Regolamento contenente norme di sicurezza antincendio per gli edifici storici e artistici destinati a musei, gallerie, esposizioni e mostre*.

⁵² Teatro di Sociale di Bergamo.

⁵³ AA.VV., *Teatro di san Carlo. Memoria e innovazione*, Arte'm, Napoli 2010, p. 102.

Nel considerare l'intervento di adeguamento o di innovazione degli impianti come un intervento di inserimento del 'nuovo', il criterio che andrebbe assunto è quello di recuperare l'efficienza degli impianti «elevandoli da problema tecnico a componente formale, trasferendoli dal livello sintattico a quello semantico dell'architettura, scegliendo di volta in volta se occultare, esporre o inalveolare i singoli elementi tecnologici»⁵⁴, nel rispetto di un intreccio di valori che connotano l'architettura storica.



Fig. 30. Caserta, teatro Comunale. Grate d'aerazione. (foto 2010)



Fig. 31. Benevento, teatro De Simone. Si Bocchette dell'impianto di climatizzazione (foto 2010)

Fig. 32. Napoli, teatro di San Carlo. Bocchette dell'impianto di climatizzazione che raggiunge la sala tramite un sistema di tubazioni collocate nell'intercapedine esistente tra il solaio e la quota della pavimentazione (foto 2010)



Riflettendo sulla storia dell'incendio del teatro si evince quanto, probabilmente, considerando i dispositivi di sicurezza (di controllo e spegnimento) che la tecnica e la tecnologia ci offrono oggi, il problema dell'incendio sia un 'falso problema' o almeno che merita minore preoccupazione. La causa principale degli incendi nella storia - tra la fine del Settecento e la fine dell'Ottocento - è costituita ai materiali combustibili dell'impianto d'illuminazione, tant'è che con l'avvento dell'energia elettrica ve n'è una drastica riduzione.

⁵⁴ G. Palmerio, *Premesse teoriche e di metodo*, in G. Carbonara (a cura di), *Restauro architettonico e impianti*, UTET, Roma 2001, I vol., p. 38.

Dagli anni Trenta in poi, il teatro brucia per cause esterne: ad esempio, s'incendia il Teatro Regio di Torino in seguito ad un bombardamento così come il teatro Carlo Felice di Genova.

Negli ultimi vent'anni incendi hanno distrutto il teatro Petruzzelli di Bari (1991) (fig. 33), il teatro La Fenice di Venezia (1996) (fig. 34), danneggiato fortemente il Carlo Felice di Genova, così come il Vaccaj di Tolentino (2008) (fig.35-36) e, non ultimi, il teatro Elysée (2011) in Francia⁵⁵, noto per essere il luogo di nascita del cancan, ed il teatro Regio di Torino (2011)⁵⁶ che ha subito, invece, esigui danni. Tutti i succitati teatri al momento dell'incendio erano sede di cantiere per lavori di restauro o di semplice manutenzione; almeno per i primi due è stata accertata la natura dolosa dell'evento, contro cui nessun sistema di prevenzione e protezione può essere funzionante.

Un sondaggio realizzato dal Comando dei Vigili del Fuoco⁵⁷ indica 23 su 222 teatri come colpiti da incendio (11%): le cause degli incendi sono solo per l'8% di natura dolosa mentre la restante percentuale non ha una causa ben individuata o, addirittura, sconosciuta. Si noti, quindi, che la frequenza di incendi rispetto alla fine dell'Ottocento, quando tali eventi erano ritenuti parte della vita di un teatro, si è drasticamente ridotta: l'incendio si scatena, generalmente, se innescato, ove la causa può essere intenzionale o dovuta alla sola assenza di manutenzione per gli impianti (causa di corti circuiti).

È plausibile, quindi, affermare che il pericolo 'incendio' è legato secondo un principio ormai storicizzato al manufatto teatrale, e che, quindi, lo accompagna anche durante il suo percorso di conservazione: tuttavia, appare necessario proporzionare gli interventi atti a limitare tale evento al rischio attuale, alla luce di tutte le possibilità offerte dalla tecnologia per la prevenzione ed il controllo di un eventuale incendio, e far sì che la valutazione del rischio non sia legata a preconetti ma, piuttosto, ad un'analisi che sia volta all'affrontare la problematica secondo un metodo prestazionale e non prescrittivo.

⁵⁵Francia: incendio distrugge Elyée: teatro del cancan, in *La Repubblica*, 22 marzo 2011; la causa è attribuita ad un corto circuito.

⁵⁶ Il principio d'incendio si è verificato il 6 aprile dell'anno in corso durante i lavori di manutenzione al tetto per i quali si è fatto uso di fiamma ossidrica per saldare le guaine isolanti. (www.teatro.org, access: 10.04.2011)

⁵⁷Direzione generale prevenzione e sicurezza tecnica (a cura di), *Studio sugli incendi nei Locali di Spettacolo in Italia. Discoteche – Cinema – Teatri (2000-2009)*, s.p.

Fig. 33. Bari, teatro Petruzzelli, Bari. Immagine della sala dopo l'incendio del 1991.

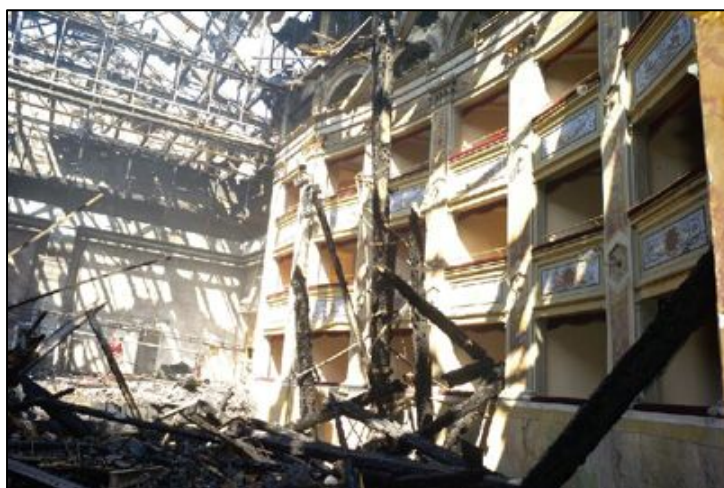


Fig. 35-36. Teatro Vaccaj, Tolentino, *immagine della sala (sopra) e vista all'alto del teatro il giorno dopo l'incendio* (fonte: Il Resto del Carlino, 31/07/2008, Tolentino, Teatro Vaccaj, *il giorno dopo l'incendio*, edizione web. Access: 06/08/2011.

Tornando alla legge 236/1989 circa il superamento delle barriere architettoniche, il restauro di un teatro risente delle problematiche di tutti le altre tipologie architettoniche storiche: scalinate d'ingresso, passaggi stretti, frequente difficoltà nell'istallazione di ascensori. Altrettanto comuni sono le soluzioni individuate dai progettisti che mostrano scarsa riflessione sulle qualità 'etiche' dell'intervento: servoscala per superare le scalinate - spesso solo interni lasciando irrisolti i problemi del superamento delle scale d'ingresso - posti riservati in platea 'a parte' senza essere integrati nel sistema delle sedute della platea stessa, quindi con soluzioni che non contemplano alcun aspetto psicologico della fruizione ma solo questioni burocratiche

di rispondenza alla normativa⁵⁸ (figg.37-38). Come ricorda Fabrizio Vescovo, fare in modo che un teatro sia «accessibile in tutti gli ordini di palchi o di poltrone, è davvero difficile e in fondo non essenziale ai fini di un corretto rapporto costi-benefici»⁵⁹, per cui il riferimento prevalente dovrebbe essere il concetto di 'visitabilità'.



Fig. 37. Teatro Verdi, Pisa, scala d'emergenza.



Fig. 38. Teatro di San Carlo, Napoli, Rampa presente al I livello di palchi realizzata al posto dei gradini visibili sul lato. (foto 2010)

La scelta dell'uso da attribuire al teatro rimane fondamentale: è dalla funzione, intesa come atto di cultura⁶⁰, che dipendono sia le esigenze normative che quelle relative all'innovazione tecnologica per il benessere, per cui maggiore è il grado di compatibilità minore è l'invasività degli impianti.

Tuttavia secondo i vari sistemi di controllo passivo della sicurezza, nell'ipotesi di una corretta manutenzione e mutuando un concetto proprio del consolidamento⁶¹, potrebbe essere sufficiente un *miglioramento* delle prestazioni di un teatro storico e non il suo adeguamento.

In relazione alla specifica problematica dell'impiantistica antincendio, considerando la natura degli ultimi eventi a carico di teatri e l'eliminazione quasi totale dell'uso di fiamme libere, causa maggiore di incendi, è ipotizzabile una mitigazione delle prescrizioni a carico dei materiali presenti in tali architetture, al fine di conservare

⁵⁸ Teatro Grande di Brescia, Teatro Garibaldi di S. Maria Capua Vetere.

⁵⁹ F. Vescovo, *Sicurezza e raccordi con la normativa antincendio*, in F. Vescovo (a cura di) *Progettare per tutti senza barriere architettoniche*, Maggioli editore, Rimini 1997.

⁶⁰ C. Brandi, *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino 2000, p.4.

⁶¹ G. Carbonara, *Introduzione*, in G. Dall'O', *Gli impianti dell'architettura nel restauro*, Utet, Torino 2003, p.XXI.

l'autenticità delle stesse, affiancando un perfezionamento dei sistemi di prevenzione e monitoraggio.

Considerata l'ingerenza che l'aspetto impiantistico ha nel progetto, è fondamentale che essa non sia considerata come un semplice adeguamento alla normativa, da intendere come un appendice del complessivo progetto di conservazione, ma che, piuttosto, le scelte progettuali in tale ambito derivino da scelte teoriche e non puramente tecnicistiche.

A tal proposito si ricorda come nel dibattito scientifico il rapporto tra tecnica e teoria sia molto presente, richiamando l'attenzione nei confronti di una cieca fiducia nella tecnica e nel diffuso «riduzionismo culturale contemporaneo per cui si tende ad isolare le discipline scientifiche dai problemi che più generalmente riguardano la condizione umana»⁶², quindi esortando a non trattare separatamente gli aspetti teorici da quelli pratici⁶³.

⁶²R. Pane, *Il restauro dei beni ambientali. La Carta di Venezia e l'illusione tecnologica*, in M. Civita (a cura di), *Attualità e dialettica del restauro*, Chieti 1987, p. 377.

⁶³G. Carbonara, *Restauro, tecnologie e impianti*, in G. Carbonara (a cura di), *Restauro architettonico, cit.*, p.6. (il riferimento è ad una citazione di Salvatore Boscarino).

4.3.1 Caserta: Teatrino di Corte della Reggia (2004)¹

Prime notizie di un teatro nel Palazzo della Reggia di Caserta si hanno nel 1752 quando Luigi Vanvitelli, dopo un incontro con i sovrani precisa che «Si averà da fare un Teatrino dentro il Palazzo per comedie domestiche; questo lo situarò nel luogo il più oscuro, perché non vi occorre lume e vi rinvienne assai a proposito»².

L'attenzione di Vanvitelli per il teatro è ben nota, come si legge in particolare nella corrispondenza con il fratello Urbano dove parla degli spettacoli visti al San Carlo o al teatro dei Fiorentini a Napoli; certamente l'architettura del teatro di San Carlo influenzerà molto le scelte dell'architetto, tant'è che in seguito manderà Antonio Rosz, ebanista per i lavori a Palazzo Reale di Caserta, a studiare le proporzioni delle decorazioni del teatro. Vanvitelli progetta un teatro su pianta a ferro di cavallo con sala all'italiana dotata di cinque ordini di palchi; al di sotto della platea è un vano probabilmente con la funzione di cassa armonica; separa la sala dalla torre scenica, la fossa dell'orchestra in comunicazione diretta con il sottopalco tramite due porte laterali, a sua volta separata dalla platea posta su un piano ligneo in pendenza tramite «un parapetto in due pezzi, con una portella nel mezzo e due porte laterali, fermato al suolo con vite di ferro»³.

La torre scenica è composta, invece, da un piano inclinato con sedici tagli per lato, tuttora visibili (fig.41), ove far scorrere le scene, movimentate tramite tamburi e carretti⁴ posti nel sottopalco. Oggi, in tale ambiente sono visibili telai e guide per lo scorrimento dei telai, risalenti ai primi anni del Novecento (fig.43), mentre sul piano del palcoscenico, oltre ai tagli per il passaggio dei telai, si notano le varie botole di accesso (cfr. 3.2, fig.8) alle scale in legno che conducevano nel sottopalco, oggi sostituite da una sola scala in ferro posta su un lato; dal palcoscenico una scala conduceva ai due piani di ballatoi e poi alla graticcia⁵. Per la composizione della sala Vanvitelli utilizza l'ordine gigante con una trabeazione conclusiva molto aggettante lungo tutto il perimetro, a cui si associano decorazioni in cartapesta e indorature⁶. La fabbrica del teatro è completamente in muratura sia negli alzati che nella volta; inoltre, probabilmente per motivi di sicurezza nei confronti degli incendi, l'architetto prevede anche i piani dei palchi in muratura evitando il più infiammabile legno (fig.39).

¹ Cfr. scheda d'inventario n. 4.

² P. L. Ciapparelli, *Luigi Vanvitelli e il teatro di Corte di Caserta*, Electa Napoli, Napoli 1995, p. 10.

³ *Ivi*, appendice documentaria - 'Inventario degli oggetti del teatro redatto nel 1846', p.44.

⁴ Un esemplare di *carretto* è tutt'ora presente nel vano al di sotto della platea in stato di abbandono.

⁵ P.L. Ciapparelli, *Luigi Vanvitelli, cit.*, appendice documentaria, p.44.

⁶ P.L. Ciapparelli, *L'architettura: il progetto, il cantiere*, in Sopr. BAAAS per le province di Caserta e Benevento (a cura di), *Il teatro di Corte di Caserta. Storia e restauro*, Electa Napoli, Napoli 1995.

Fig. 39 - Interno della sala
(foto 2011)



Fig. 40. Palcoscenico: tagli per lo scorrimento delle quinte, in numero di 16 per ogni lato. (foto 2011)

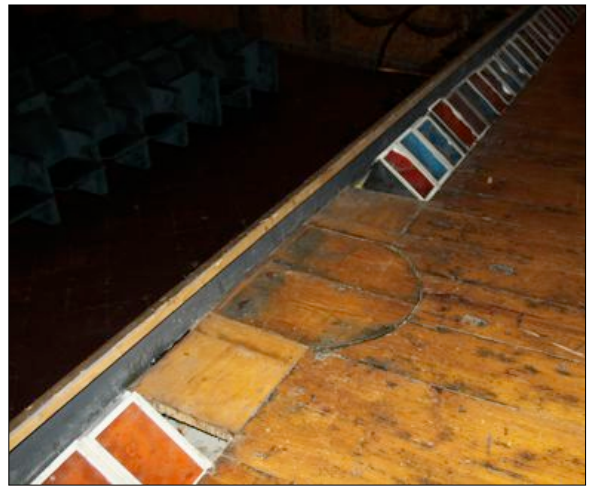


Fig. 41. Palcoscenico: botola per il suggeritore affiancata da un serie di proiettori 'storici' non rimossi benchè non più in uso. (foto 2011)

Fig. 42. Sottopalco: sono visibili le guide di scorrimento delle quinte poste tra i pali in legno di sostegno del piano di palcoscenico. (foto 2011)



Il teatro, dopo un cantiere avviato nel 1757, è inaugurato nel 1769 con una pausa intermedia di otto anni⁷.

Già nel 1770 sono effettuati dei lavori di manutenzione⁸ che dipenderanno dai periodi di utilizzo del teatro; al 1805, in seguito al terremoto, sono ascrivibili dei danni strutturali come dimostra la relazione di Domenico Brunelli e Luca De Lillo secondo cui «nel portone del teatro dalla parte d'occidente si vede lesionato l'arco in più siti, e la lamia anche lesionata»⁹. Nel corso dell'Ottocento frequenti sono stati lavori nei confronti dell'apparato decorativo, a causa sia di una costante umidità sia del discontinuo utilizzo che lo ha indotto a periodi di abbandono.

Notizia di riapertura si ha nel 1952 per la rappresentazione di alcune opere eseguite dalla Compagnia del San Carlo. Dagli anni Settanta in poi si susseguono interventi a carico dell'apparato decorativo ma soprattutto dell'impiantistica. Dalla documentazione d'archivio si evince che, in relazione a quest'ultima, già nel primo dopoguerra erano stati eseguiti lavori relativamente alla messa a norma dell'impianto elettrico.

Il primo intervento a cui si fa riferimento è un impianto di riscaldamento realizzato nel 1972, con la finalità di evitare che «l'umidità danneggi gli affreschi esistenti»¹⁰; il danno è attribuito alla chiusura di alcune finestre a livello del sottopalco che hanno interrotto il naturale ricambio d'aria aumentando il grado d'umidità all'interno dell'ambiente della sala tant'è che, come soluzione provvisoria previa esecuzione dei lavori, si suggerisce di «disporre dell'apertura giornaliera di tutte le finestre e le porte del Teatro di Corte al fine di arieggiare l'ambiente poiché le figure affrescate sui parapetti dei palchi stanno scomparendo, molta della parte legnosa della cassa armonica si sta deteriorando»¹¹.

Gli ambienti sotterranei del teatro erano occupati come deposito da una scuola militare che tuttora è alloggiata nei locali della Reggia, ed a fini di sicurezza, per la suddetta scuola, erano state tamponate le finestre che davano su un cortile gestito dall'ente militare. Mentre il teatro resta chiuso per il suo essere inagibile, si protraggono i lavori per l'istallazione dell'impianto di riscaldamento - che sarà poi affiancato anche da un nuovo impianto elettrico e antincendio - fino al 1982, concretizzatosi nell'istallazione di unità termoventilanti ubicate nei vari ambienti del teatro e dei palchi

Da una perizia del 1980¹² si legge della decisione di ampliare l'impianto antincendio anche alla torre scenica, su cui nel frattempo era in corso un intervento di «sistemazione straordinaria e rifacimento delle attrezzature»¹³, riconoscendo il grado di pericolo d'incendio a cui la stessa era esposta.

⁷ L. Ciapparelli, *Luigi Vanvitelli*, cit., p. 12.

⁸ ARCe, serie Incartamenti della Reale Amministrazione, lettera del 31 marzo 1812 indirizzata al Sign. Colonna, da da F. Creta, *Il restauro dei restauri nel Teatro di Corte*, in Sopr. BAAAS per le province di Caserta e Benevento (a cura di), *Il teatro*, cit., p.41.

⁹ ARCe, serie Conti e Cautele, vol.1496, da F. Creta, cit., p. 41.

¹⁰ ABAPSAE Ce-Bn, archivio corrente, f. 4/1A, relazione/23 dicembre 1972.

¹¹ *Ivi*, comunicazione al Direttore della Reggia del 15/7/1974.

¹² Perizia n.482/1980.

¹³ 'Lavori di sistemazione straordinaria per il rifacimento attrezzature del Teatro di Corte della Reggia di Caserta'. In un relazione senza data, ma presumibilmente riferibile ai suddetti lavori si legge dello stato di conservazione della macchinaria scenica e dei lavori a farsi in cui si nota l'attenzione a preservare le testimonianze della

Il teatro era dotato di impianti elettrici ormai datati, composti da fili che attraversavano tracce nelle murature o semplicemente fissate con grappe ai legni dei palchi, o pericolosi per il pubblico perché posti ad un'altezza tale da poter essere raggiungibili in quanto non protetti¹⁴. Al 1982, comunque, i lavori previsti da precedenti progetti non sono messi in atto, sia per la contemporanea evoluzione della normativa che ha richiesto un continuo aggiornamento delle prestazioni tecniche degli impianti, a cui si è aggiunto anche il terremoto del 1980 che ha indotto l'attenzione dei funzionari preposti alla tutela verso esigenze maggiormente impellenti.

Nel 1983 è emanato un decreto in merito alle norme sul comportamento al fuoco dei materiali e delle strutture per i locali di pubblico spettacolo in genere¹⁵, tra cui la legislazione annovera anche i teatri. Nasce, quindi, l'esigenza di 'adeguare' il teatro alle nuove prescrizioni, al fine di ottenere l'agibilità per poterlo aprire al pubblico; in questo periodo, infatti, il teatro è gestito da un'associazione¹⁶ che lo utilizza per la propria rassegna teatrale in sostituzione del teatro Comunale dichiarato inagibile dopo il terremoto dell'Irpinia.

Un primo intervento prevede la sostituzione delle poltrone, la cui scelta risponde ad esigenze legislative - rispondenza alla classe di resistenza prevista dalla norma sia per le imbottiture che per i legni – oltre che alla rispondenza 'stilistica' rispetto alla sala.

Nel 1983, comunque, il teatro risulta già dotato di impianto di spegnimento automatico con sistema sprinkler nella torre scenica, a livello del primo piano sottopalco, mentre alla sala e ai corridoi è stato destinato un impianto di segnalazione dei fumi; a questi due impianti si aggiunge un sistema d'idranti sia interno (corridoi) sia esterno.

macchinaria scenica nelle loro valenze materiali: «Prima di passare ai lavori di cui sopra, per la parte palcoscenico e sottopalco, dovrà provvedersi a:

Svuotamento di tutti i materiali di calcinacci, residui inutili in tutti i locali, con trasporto a rifiuto.

Svuotamento del materiale di scena e di teatro (mobili d'epoca) e deposito di magazzino.

[...]

Si specifica che i lavori vanno eseguiti da mastri falegnami esperti per restauro di carpenteria e attrezzi teatrali per la macchinaria (poca).

[...]

6- Nell'esame dei suoi vari pezzi se ne esamina la compattezza sia visivamente che acusticamente.

7- Tutte le parti, botole, macchine, scivoli, vanno rispettati nella loro forma e funzione, riattivando il funzionamento che deve essere garantito al 100%. [...]

8- Le guide delle quinte, fatte in origine ad incastro diretto nel legno, vanno rispettate (togliendo le lamine di zinco attuali sovrapposte) e incastrando nei vuoti esistenti ad U leggeri listelli di legno (colorati).

Sia per il sottopalco che per il piano del palcoscenico si prevede la verifica puntuale di tutti gli elementi lignei previa sostituzione. [...] va fatta la disinfestazione dell'intero sottopalco, con gas, contro le tarme del legno, sigillando l'intero volume con fogli di plastica e immettendovi gas che deve rimanere per 5-6 gg.. Eseguito tale lavoro vanno riaperte le aperture di aereazione esistenti nel passato e chiuso con tubi in epoca recente." Circa la graticcia il progetto prevede la sostituzione perché considerato non in grado di resistere ai carichi delle nuove scene oltre a risultare "sistemato alla meglio in tempi recenti".

¹⁴ Verbale sopralluogo del 25/02/1985

¹⁵ CIRCOLARE MINISTERO DELL'INTERNO del 15 OTTOBRE 1987, n.37 M.I.S.A. 22, 'Locali Di Pubblico Spettacolo. Sostituzione Di Materiali Componenti Poltrone Imbottite' (vedi Allegato n.

¹⁶ Associazione teatrale gestita dall'E.p.T.



Fig. 43. Corpo illuminante: sono visibili i cavi elettrici che partendo da una centralina posta dietro il candelabro, attraversano la muratura per giungere all'alimentazione principale. (foto 2011)

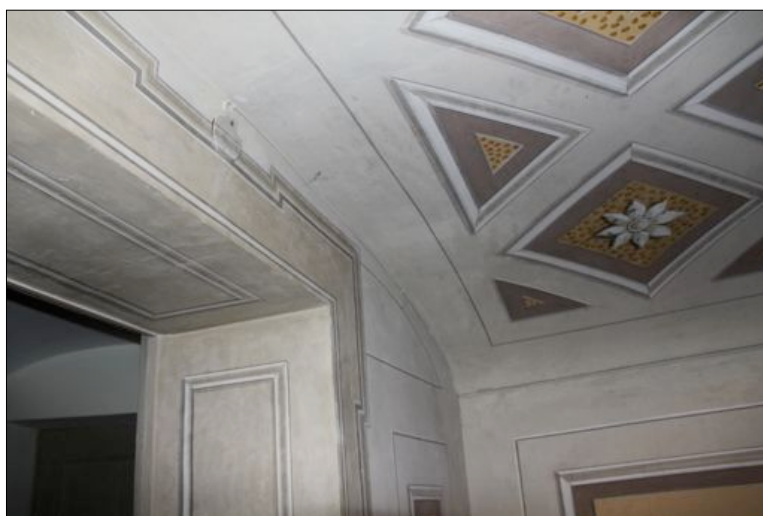


Fig.44. Elementi dell'impianto elettrico 'mimetizzato' con la decorazione delle pareti dei palchi. (foto 2011)



Fig. 45. Scale di accesso al palcoscenico dalla sala; rimane da approfondire circa l'eliminazione della fossa orchestrale e l'apposizione di pannelli lignei che continuano la decorazione dei palchi su cui sono state poste delle prese di corrente. (foto 2011)

Il progetto di adeguamento del 1984 muove in deroga alle prescrizioni normative in quanto «per evidenti ragioni di conservazione del patrimonio artistico, non è possibile adeguare alcuni consistenti rivestimenti della sala e parte delle strutture dei palchetti alle recenti norme¹⁷ sulla reazione al fuoco dei materiali»¹⁸.

La deroga viene concessa in virtù della sua composizione e della sua posizione all'interno dell'intero complesso vanvitelliano. Posto all'incrocio tra due cortili, il teatro è posizionato in modo da avere collegamenti diretti con l'esterno in più punti sebbene apparentemente 'incastrato' nelle mura del palazzo: il palcoscenico, infatti, è posto in diretta comunicazione con l'esterno tramite un grande portone posto sul suo fondo, garantendo la via di fuga agli operatori presenti nello spazio della torre scenica; le scale che conducono ai palchi, invece, sono valutate in grado di condurre gli spettatori in poco tempo all'esterno, prevedendone solo una diminuzione del numero massimo. La struttura portante, inoltre, è favorevole alla resistenza ad un eventuale incendio perché in muratura sia nell'elevato che nella sua copertura, che in genere, è realizzata ad incannucciata, notoriamente infiammabile.

Il progetto ha previsto l'ignifugazione - tramite vernice trasparente - del piano del palcoscenico, della graticcia e delle scalette in legno poste tra la sala ed il palcoscenico e ancora non sostituite; allo stesso modo per le sedie dei palchi è prevista l'ignifugazione del legno con vernice e sostituzione dell'imbottitura con un'ulteriore di classe di resistenza rispondente alla norma. Anche le strutture in legno del primo e secondo livello sottopalco sono state ignifugate tramite vernici. L'impianto, inoltre, è stato affiancato da estintori posti ai vari livelli, in più punti, con polvere quale materiale estinguente e meno dannoso rispetto alla schiuma nei confronti dei materiali pregevoli. In riferimento all'impianto di riscaldamento il progetto ha previsto due unità trattamento aria ed un bruciatore, posti in locale adiacente ma esterno al teatro, oltre ai ventilconvettori posizionati nei corridoi dei palchi e non nei palchi stessi - quindi nella sala - come aveva previsto un precedente progetto citato. Dell'impianto elettrico è prevista la sola sostituzione delle componenti. Ove possibile, le porte sono state sostituite con porte tagliafuoco nel tentativo di isolare la sala dalla torre scenica.

In risposta al D.M. 20 maggio 1992 n. 569¹⁹ è redatto un ulteriore progetto²⁰ che riguarda esclusivamente l'impianto elettrico e d'illuminazione delle 'luci di spettacolo' presenti nella torre scenica²¹ (fig.41).

¹⁷ D.M.I. 6 luglio 1983.

¹⁸ Comunicazione del comando provinciale dei vigili del fuoco, 1 ottobre 1984.

¹⁹ 'Regolamento contenente norme di sicurezza antincendio per gli edifici storici e artistici destinati a musei, gallerie, esposizioni e mostre'.

²⁰ Il progetto (2004) è stato curato dall'Ing. Mario Tartaglione (progettista) e dall'architetto Anna Capuano (R.U.P.), entrambi funzionari della Soprintendenza BAPSAE per le province di Caserta e Benevento.

²¹ Il progetto ha previsto la sostituzione della graticcia con l'integrazione della stessa con motori per la movimentazione delle scene e americane dotate di varie tipologie di proiettori. E' stata installata, inoltre, una torre-regia, ossia una costruzione in acciaio, autonoma dal palcoscenico, in cui è stata posta la sala regia che integra nei suoi spazi il sistema di scale che conducono alle passerelle per la movimentazione e manutenzione dei tiri e delle scene. (ASBAPSAE Ce-Bn, Progetto esecutivo - POR Campania 2000-2006 Asse II, Grande Attrattore culturale Reggia di Caserta, Teatro di Corte, Relazione tecnica)



Fig. 46. Torre-regia posta sul lato del palcoscenico. (foto 2011)



Fig. 47. Rilevatore di fumo posto nei palchi. (foto 2011)

Fig.48. Dispositivo dell'impianto di spegnimento sprinkler (sottopalco) (foto 2011)



Fig. 49. Secondo livello di sottopalco attraversato dalle condutture dei vari impianti. (foto 2011)



Oggi, ai locali tecnici, che sfruttano in parte i vuoti del secondo piano sottopalco ed in parte i locali adiacenti al teatro, si affiancano gli elementi 'periferici' degli impianti: in merito all'impianto elettrico sono presenti cavi a vista fissati alle pareti, 'mimetizzati' (fig.44) con la parete sottostante tramite pitturazione, dove non è stato possibile utilizzare le tracce dei cavi precedenti; l'impianto d'illuminazione è rimasto sostanzialmente l'originario a meno del cambio delle lampade, sia per i candelabri (fig.43) dei palchi che per il lampadario centrale. Per la prevenzione degli incendi il teatrino è dotato di un sistema di rilevamento fumi (fig. 46) e di spegnimento: il primo è destinato alla sala per l'impossibilità di utilizzare alcuna sostanza per lo spegnimento che non arrecasse danni alle superfici decorazioni e ai legni, il secondo ai corridoi che cingono la sala. I rilevatori di fumo sono posti in ogni palco, collegati alle centraline con cavi che, in parte, sono stati posti nelle tracce (di altri impianti) preesistenti nella muratura, in parte a vista. Nei corridoi è stato installato un sistema di spegnimento sprinkler oltre che per gli ambienti annessi, associato ad una rete di idranti e di estintori a polvere. La torre scenica, come già detto, invece ha subito l'ignifugazione dei legni oltre ad essere dotata di sistema di spegnimento ad acqua per i due piani di sottopalco (figg. 48-49).

Tuttavia, ci si chiede, cosa possa effettivamente scatenare un incendio nel Teatrino di Corte della Reggia di Caserta? Se gli impianti, soprattutto quello elettrico, sono correttamente isolati, se un'adeguata e costante manutenzione garantisce il loro funzionamento, probabilmente solo una causa esterna può causare un incendio: in effetti, le cause che storicamente hanno causato gli incendi - le fiamme libere - sono ormai generalmente scomparse dal teatro. Inoltre, va considerata anche la funzione e la frequenza con cui l'edificio viene utilizzato: il teatrino non è più utilizzato per spettacoli drammatici dove ancora è possibile l'uso di fiamme libere, ma solo per commedie, concerti o convegni con una frequenza molto bassa. E' importante che la macchina scenica, così come i parapetti dei palchi, vadano considerati prima nel loro essere elementi di un'architettura e loro stessi architettura oltre che, potenzialmente, di elevato pregio artistico, ed in seguito 'legno' quale materiale dall'alta infiammabilità. Probabilmente, quindi, la valutazione del rischio incendi, da cui deriva la necessità e l'invasività dei vari impianti, dovrebbe tener conto dei suddetti fattori, di tali specificità, soprattutto nei confronti di architetture che sono uniche nel loro genere.

Allegati
al capitolo IV

- 1- *Carta di Ferrara. Per la tutela, la valorizzazione e la fruizione del patrimonio acustico dei Teatri Storici Italiani.*
 - 2- *Elenco dei teatri italiani presenti nel Record of eleven hundred fires from 1797 to 1897.*
 - 3- *Quesito posto da Domenico Piccoli al Quarto Congresso degli ingegneri ed architetti, Roma 1883.*
 - 4- *Circolare Ministero dell'Interno 15 Ottobre 1987, N.37 Mi.Sa. 2 - Locali Di Pubblico Spettacolo. Sostituzione Di Materiali Componenti Poltrone Imbottite.*
 - 5- *Decreto del Ministro dell'Interno 19 Agosto 1996, Prevenzione incendi in Palcoscenico.*
 - 6- *Circolare 17/11/2000 N. 23, Sipari di sicurezza dei teatri.*
-

1- CARTA DI FERRARA¹. Per la tutela, la valorizzazione e la fruizione del patrimonio acustico dei Teatri Storici Italiani, a cura del Centro Interuniversitario di acustica e di ricerca musicale

L'acustica dei teatri storici italiani è il risultato della millenaria ricerca che nel corso della civiltà dell'uomo ha selezionato forme e funzioni degli spazi architettonici fino all'affermazione della particolare forma musicale nota come "opera lirica".

Tra le altre forme di spettacolo, l'opera lirica è tuttora, forse, la più amata e seguita dal pubblico del nostro Paese. Ciò testimonia il fatto che il linguaggio musicale operistico si è talmente radicato nell'anima delle genti italiane da divenire l'espressione della loro più autentica, comune civiltà.

Questa particolare forma di rappresentazione teatrale è composta, per la quasi totalità, dai suoni prodotti da testi cantati con accompagnamento orchestrale e proprio la necessità di rendere ottimale l'ascolto del caratteristico impasto sonoro che ne risulta ha certamente influito sulla scelta di quei modelli e di quelle soluzioni acustico-architettoniche che oggi riconosciamo come un importante testimonianza materiale avente valore di civiltà. Si tratta di quei parametri acustici che pur esaltando il rinforzo timbricamente avvolgente dei suoni dell'orchestra, lascino libera la voce cantata di riverberarsi nello spazio sonoro senza per questo perdere di chiarezza ed intelleggibilità.

D'altra parte i due più importanti eventi storici che hanno plasmato la civiltà dell'uomo nel millennio che sta per concludersi, il rinascimento umanistico ed artistico da un alto e la nascita e lo sviluppo della scienza galileiana dall'altro, trovano oggi una naturale confluenza nella moderna scienza della comunicazione.

Consideriamo dunque che l'acustica in questo contesto può essere a buon titolo considerata una branca della scienza della comunicazione e che in particolare l'acustica dei teatri italiani definisce, di fatto, l'unica chiave che permette l'accesso alla piena comprensione del linguaggio musicale tipico dell'opera lirica.

Tale linguaggio raggiunge il suo più alto grado di espressione e comunicazione tra i compositori, gli esecutori e gli ascoltatori finali quando vien codificato e trasmesso nelle sale dei teatri all'italiana. La forma di queste sale è stata infatti ricercata in funzione soprattutto della loro acustica e quest'ultima quindi costituisce il vero bene culturale da salvaguardare.

Perché non avvenga che questo patrimonio che abbiamo ereditato e per il quale ci impegniamo a tramandare l'amore e la conoscenza, possa subire. Per incuria o rapacità di singole persone, perdite o degradi che ne compromettano il valore come Bene Culturale, sottoscriviamo la presente Carta che fissa i principi fondamentali di tutela, valorizzazione e fruizione dell'acustica dei teatri storici italiani.

Tutela

Tutelare il patrimonio acustico dei teatri storici vuol dire prima di tutto prendere coscienza, cioè, rilevarne la presenza, conoscerlo; poi catalogarlo; infine esercitare i vincoli idonei affinché non venga distrutto. Solo la tutela e l'utilizzo accorto del patrimonio permettono il suo passaggio alle future generazioni.

Molti teatri storici, nonostante la loro importanza sono insufficientemente studiati dal punto di vista acustico e altrettanto scarsamente documentati. Ad essi si aggiungono purtroppo i teatri che sono caduti in disuso (o peggio in rovina) e di cui manca sovente un inventario preciso. Per poter rimediare in maniera fattiva a queste carenze e tutelare efficacemente il patrimonio acustico dei teatri storici è indispensabile attuare delle politiche che comprendano un ampio spettro di interventi tra loro integrati che, nel loro complesso, devono garantire:

¹ N. Prodi (a cura di), *L'acustica dei teatri storici: un bene culturale*, atti del convegno, Ferrara, 4 novembre 1998, pp.89-93.

- l'identificazione dei Teatri del territorio e la loro collocazione nel contesto urbano;
- lo studio approfondito delle loro caratteristiche e la loro catalogazione;
- introduzione di misure di protezione legale per vincolarne l'uso come teatri;
- il reperimento delle risorse finanziarie necessarie al loro ripristino funzionale;
- l'inserimento delle zone limitrofe al teatro come zone protette nel quadro della pianificazione urbana.

Una volta presa coscienza dell'esistenza del teatro si deve procedere ad un'indagine scientifica di tutte le sue caratteristiche. Lo studio dei teatri storici sia dal punto di vista architettonico tramite appositi rilievi, che acustico con campagne di misurazione di carattere straordinario, è necessario per arrivare ad una catalogazione esaustiva del patrimonio nella sua completezza. A questi due aspetti si aggiunga lo studio storico del teatro che deve mettere in evidenza tutte le alterazioni apportate ad esso nel corso del tempo con attenzione particolare ad una valutazione di tali modifiche per il loro impatto acustico sul teatro. A compendio di questo insieme di informazione si deve documentare anche la vita musicale che nel teatro si è sviluppato dalla fondazione. Tutti i dati raccolti, architettonici, acustici e musicali, costituiscono lo stato di fatto del teatro ossia l'insieme di tutti gli strumenti disponibili per conoscere e quindi poter tutelare il patrimonio in esame. Questa raccolta, una volta organizzata e resa sistematica, deve essere conservata nella sede Istituzionale appropriata. Il documento che ne risulta non è però di carattere statico, ma altresì necessita di costante aggiornamento e arricchimento seguendo nel tempo la vita del teatro. La tutela acustica del teatro non deve essere infatti di natura episodica, legata ad eventualità quali restauri o simili, ma deve essere concepita come attività continuativa. Le qualità acustiche del teatro devono cioè essere verificate periodicamente (es. 4 anni) e, di volta in volta, si introdurrà il costante miglioramento delle metodiche di rilevazione acustica. Questo obiettivo unitamente ad altri delineati in seguito, rende necessario che, come per tematiche legate alla sicurezza così per l'acustica ogni teatro abbia un responsabile che curi le procedure di verifica ordinaria e coordini gli interventi straordinari nonché sia di riferimento per tutte le operazioni che coinvolgono in maniera diversa il patrimonio acustico del teatro.

Valorizzazione

Le azioni che hanno consentito una tutela efficace del patrimoni hanno permesso un'analisi complessiva del suo stato di conservazione. La valorizzazione del patrimonio acustico è il processo che, partendo proprio dalla diagnosi dello stato materico attuale del teatro, mira ad intervenire per il restauro e la sua futura conservazione. Questo processo non è solo volto al mantenimento di ciò che oggi abbiamo, ma è da intendere come l'insieme delle strategie con cui incrementare il patrimonio stesso. A questo scopo si possono individuare tre tipologie di intervento:

- adeguamento;
- restauro conservativo;
- ricostruzione.

Mentre le procedure con cui sono effettuati gli interventi di tipo architettonico hanno avuto già da molti anni una precisa codifica, che ha portato a fissare un intervento preciso per le opere di valorizzazione architettonica, questo non è successo per il patrimonio acustico. E' quindi necessario che ad ogni passo dell'iter architettonico si affianchino considerazioni sui requisiti di tipo acustico circa la maniera più corretta di gestirli. Nel ripercorrere l'insieme delle procedure è necessario mettere in risalto quanto segue:

- Ogni relazione storica sul teatro, che serva per contestualizzare l'intervento sul manufatto per quanto riguarda tipologie costruttive, materiali e decorazioni, deve

raccogliere indicazioni acustiche dove possibile anche di tipo qualitativo. A questo scopo ci si vale dei risultati conseguiti nell'obiettivo "Tutela".

- L'analisi dello stato di fatto acustico cioè i rilievi acustici straordinari devono essere svolti secondo una metodologia unificata per uniformare caratteristiche nei diversi teatri che per ottimizzare a questi ambienti le metodiche acustiche di misura attualmente disponibili.
- Nella fase progettuale deve stabilirsi una strettissima interrelazione tra i compiti dell'architetto e del consulente acustico poiché solo dalla collaborazione tra essi sia in fase preliminare che esecutiva dipende la riuscita dell'intervento.
- Nel Capitolato d'appalto si devono individuare chiaramente i requisiti acustici che l'intervento deve raggiungere. Nel caso di restauri conservativi fanno testo le misurazioni precedenti all'intervento. Nel Capitolato devono essere inoltre stabiliti i criteri di valutazione delle caratteristiche acustiche in corso d'opera. La stesura di un prototipo di capitolato d'appalto "acustico" sarà opera di un team di specialisti.
- In ultimo il collaudo finale deve comprendere il collaudo acustico per ciascuna delle configurazioni funzionali per cui il teatro viene correttamente utilizzato.

I punti precedenti sono in parte trattabili come Allegati alla presente Carta.

Fruizione

La fruizione del patrimonio acustico dei teatri storici è, in questo contesto, l'insieme delle azioni tendenti a mettere in relazione il patrimonio con il maggior numero di soggetti, sia per l'oggi che per il domani, seguendo modalità rispettose della natura del patrimonio stesso e volte alla sua condivisione tra tutti i soggetti.

La prima azione da intraprendere è quella di promuovere l'educazione al riconoscimento del patrimonio acustico soprattutto nelle giovani generazioni; a questo scopo è raccomandabile l'utilizzo delle più recenti tecnologie informative impiegate in:

- Visite guidate di tipo acustico nei teatri che permettano di far apprezzare le peculiarità dell'ascolto in questi ambienti in relazione alla destinazione per cui sono stati concepiti;
- Visite guidate virtuali con elementi di informazione acustica affinché si stimoli in un vasto pubblico l'interesse verso la valenza propriamente acustica del luogo;
- Promozione editoriale tramite supporti tradizionali e multimediali in cui le principali caratteristiche acustiche del teatro siano esposte e commentate in maniera divulgativa.

Bisogna tuttavia rimarcare come l'utilizzo delle tecniche informatiche in campo acustico (ray tracing, virtual tracing) non sia esente da rischi e che ogni realizzazione che le impieghi sia da sottoporre al vaglio del nominato responsabile acustico.

Per rendere possibile ad un pubblico sempre più vasto la fruizione diretta del patrimonio, le politiche di programmazione devono essere volte all'aumento delle opportunità di partecipazione per tutte le categorie sociali. Accanto a questa fruizione di tipo diretto occorre regolamentare anche quella di tipo indiretto, che consiste nell'ascolto di musiche che hanno in sé gli attributi acustici del teatro da parte di un pubblico non presente fisicamente nella sala al momento dell'esecuzione.

Questo tipo di fruizione si attua principalmente tramite processi di registrazione e di auralizzazione (rendering acustico).

Al precedente documento hanno aderito, alla data del 16 ottobre 1998, Claudio Abbado, Lidia Bramani, Azio Corghi, Deny Crieff, Mario Messinis, Pier Luigi Pizzi, Fabio Vacchi

2- Elenco dei teatri italiani presenti nel 'Record of eleven hundred fires from 1797 to 1897'²

Nell'elenco sono annoverati i seguenti teatri italiani (si indica il nome del teatro, la città, la data dell'incendio ed eventuali note):

- *Teatro San Carlo*, Naples, /13 Feb. 1813/ Opened 1767. Burnt at night during a dress rehearsal. The fire originated in the lamp-room. The Royal Palace adjoining was one materially damaged. Nothing belonging to the theatre was saved.
- *Teatro della Fenice*, Venice/14 Dec. 1816/ Built 1792. Fire began at 2.30°M. The adjoining ball-rooms also burnt. There had been no performance the previous evening. Origin of fire unknown.
- *Teatro Alfieri*, Turin/5 Jan. 1858/Built 1854, entirely of wood. Burnt at 3.00 A.M. probably through the warming apparatus in the prompter's box.
- *New Theatre*, Naples/20 Feb. 1861/A small theatre over 100 years old. Fire broke out on the stage at 1 A.M. after the performance. Cause unknown.
- *Teatro Alfieri*, Rome/15 Feb. 1863/Built by Prince Torlonia. Burnt at 6 A.M., though well equipped with fire appliances.
- *Teatro Politeama*, Florence/ June 1863/Fire broke out before the commencement of the performance through carelessness with the lights on the stage. Several people were killed.
- *Teatro Nota*, Turin/ 12 July 1868/ Burnt at 8 P.M. during a performance. Caused by the dress of a dancer taking fire. The public fortunately escaped. Nothing saved.
- *Teatro Bellini*, Naples/ 17 April 1869/ Opened 1865. Burnt in the evening before the entry of the public. Fire began on the stage; due, probably, to an escape of gas. Several firemen injured.
- *The Theatre*, Treviso/ October 1875/ Built in 1869.
- *The Old Theatre*, Trieste/ 27 May 1876/ Opened 1828. A wooden amphitheatre. Burnt down at 5 P.M. Origin of the unknown. Nothing saved.
- *Teatro Carboni*, Cagliari/ 7 Aug. 1879/ A small theatre, formerly used as a church. Opened 1876. Burnt at 1.30 A.M., after a performance, at which a great deal of shooting had taken place. The fire was first noticed from the outside.
- *Teatro Aliprandi*, Modena/ 17 Mar 1881/ Burnt shortly before the performance, through carelessness in lighting the gas. Nothing saved.
- *San Carlino Theatre*, Catania/ August 1889/ Building entirely destroyed. Date of fire uncertain.
- *Teatro Monty Tabor*, Milan/ 1 Sept. 1889/ A wooden summer theatre. Burnt at 11.45 P.M., after a performance. Nothing saved.
- *Teatro Correggio*, Reggio Emilia, 22 Sept. 1889/ Burnt at 1 P.M.. Believed to be an act of arson. No play had been given on the previous evening.
- *Politeama Sparadi*, Bologna/ September 1889/ Date uncertain.

²E. O. Sachs, *Modern houses and theatres*, Arno Press, New York 1981, vol.III/II, pp.87-119.

- *Teatrino*, Palermo/ 5 Oct. 1889/ Fire broken out at 8.30 A.M.. Caused by defective gasfitting. Several adjoining houses burnt.
- *Theatre Arene Calypso*, Catania/4 Sept. 1890/ Fire broke out early in the morning. Building destroyed. Spread of fire prevented with considerable difficulty.
- *Teatro Leone, Jesy (Italy)*/ 17 Feb 1892/ Fire broke out during performnce causing a great panic. The fire was confined to the theatre, and the adjoining houses werw but slightly damaged.
- *Teatro Vittorio Emmanuele*, Castellammare/ 1 June 1892/ Built of wood. Fire occurred at night, after the performace. Building and contents completely destroyed. No lives lost.
- *Teatro Colombo*, Savona (Italy)/ 9 Mar. 1893/ Fire incurng considerable loss. Particulars unreliable.
- *Politeama Adriano*, Rome/ 14 May 1895/ Fire started at 5 A.M. The theatre, built on wood, was entirely destroyed, with four large adjoining buildings.

3- Quesito posto da Domenico Piccoli al quarto congresso degli ingegneri ed architetti, Roma 1883. Processo verbale della quarta seduta tenuta il 27 gennaio 1883, pp.216-220.

[...]

Il Presidente apre la discussione sul quinto quesito proposto dai signori Piccoli e Bouvret di Napoli e dal Collegio di Palermo, così concepito:«<Quali condizioni di massima debbano prescriversi nella costruzione dei nuoci teatri, e quali modifiche introdursi nei teatri esistenti, perché sia garantita al maggior grado possibile la sicurezza degli spettatori»

L'ing. Piccoli prende la parola per isvolgere il quesito.

Parla della importanza della questione ha, sin ad ora, sollevato poco interesse. Cita alcuni dati statistici, dai quali risulta che dal 1761 al 1880 furono distrutti dalle fiamme 526 teatri, e che dal 1772sino ai nostri giorni le vittime furono in numero di 6548; fa notare che il numero degli incendi e quindi delle vittime è andato sempre progressivamente aumentando.

Dimostra l'urgenza di provvedimenti radicali e distingue tre generi di provvedimenti:

- 1° Provvedimenti contro i principi d'incendio;
- 2° Provedimenti contro la propagazione degli incendi;
- 3° Provvedimenti diretti a facilitare l'uscita delle persone.

Parlando di provvedimenti del primo genere distingue gli incendi che hanno origine fuori dal teatro dsa quelli che hanno origine nel teatro stesso.

Per impedire i primi basta isolare il teatro ed escludere dal fabbricato contenente il teatro, le abitazioni, il caffè, i magazzini, ecc.

I secondi sono più frequenti, ed è difficile l'impedirli. Ne è causa la grande quantità di materie infiammabili in presenza di un numero grandissimo di sorgenti di calore; per impedire gli incendi bisognerebbe eliminare il combustibile e rendere innocue le fonti di calore.

Distingue le materie combustibili fisse dalle materie mobili; crede più facili eliminare le prime che le seconde, ma è di avviso che sia o molto difficile o impossibile di escludere dai teatri tutti i materiali infiammabili. Si devono ridurre al minimo le materie combustibili e rendere quelle che non possono essere escluse poco infiammabili per mezzo di processi speciali. Si devono poi collocare fuori dalla cinta del taetro tutti i magazzini di decorazioni e di vestiario e tutte le officine.

Le sorgenti di calore appartengono o al sistema ordinario di illuminazione o all'illuminazione straordinaria sul palcoscenico o al sistema di riscaldamento. Crede che l'illuminazione ordinaria dovrebbe essere fatta a luce elettrica, dando la preferenza alla luce elettrica ad incandescenza, specialmente per il palcoscenico; parla dei vantaggi di tale sistema di illuminazione ed osserva che l'impianto di motori o di macchine dinamo-elettriche dovrebbe farsi fuori della cinta del teatro. Cita come esempi illuminati completamente a luce elettrica il Savoy Theatre di Londra, il Théâtre des Variétés di Parigi ed il Teatro dell'Opera di Brunn. Quanto alla illuminazione straordinaria sul palcoscenico, si dovrebbero proibire tutti i mezzi che ora usansi per ottenere effetti di luce e che fossero ritenuti pericolosi. Intorno al sistema di riscaldamento, crede pericoloso il riscaldamento ad aria calda e preferibile quello a vapore con generatore collocato fuori dal teatro.

L'oratore viene poi a parlare dei provvedimenti diretti ad impedire la propagazione degli incendi.

Dice di essere utilissimo di provvedere il teatro di un servizio idraulico ben organizzato, di un buon sistema di avvertitori automatici, di estintori portatili, ecc; di tutti quei mezzi insomma che servono a soffocare i principi d'incendio. Fa però osservare che se un incendio si sviluppa non è più domabile, ed allora bisogna poter domare l'incendio. Siccome la maggior parte degli incendi si sviluppano sul palcoscenico, così è necessario di poter isolare completamente il palcoscenico; a questo scopo bisognerebbe sopprimere il lanternone della sala, collocandone uno sopra il palcoscenico, costruire i muri grossi, refrattari e che si elevino sopra il tetto; praticare in questi muri il minor numero possibile di aperture e munirle di porte metalliche, e finalmente chiudere la bocca d'opera per mezzo di un telone metallico. Esamina alcuni tipi di teloni metallici e dà la preferenza al telone di lamiera piena sospeso per mezzo di corde combustibili, la cui discesa fosse moderata da contrappesi, e che si potesse rinfrescare per mezzo di getti d'acqua aperti alle fiamme stesse.

L'oratore viene finalmente a parlare delle misure dirette a facilitare l'uscita delle persone, e si dilunga a dimostrare l'importanza di tali misure.

Parla delle prescrizioni relative alle comunicazioni, contenute in una *ordinance* di Parigi dal Prefetto di Polizia, e dimostra la loro insufficienza. Trova giustissima la proposta di una Commissione di ingegneri ed architetti viennesi, la quale raccomanda corridoi ampi, scale numerose e divisione delle comunicazioni quindi del pubblico.

L'oratore presenta un disegno schematico, per dimostrare come si vorrebbero fossero disposti i corridoi e le scale in una sala di teatro.

Parla poi della necessità di provvedere anche alla facile uscita del personale del teatro; e passa infine a dar lettura delle seguenti conclusioni:

1° Misure dirette ad evitare i principi d'incendio:

- a) Soppressione delle materie combustibili che potranno essere eliminate, e speciale preparazione delle materie combustibili non eliminabili.
- b) Sostituzione della illuminazione elettrica agli altri sistemi di illuminazione; proibizione di usare mezzi pericolosi per ottenere effetti di luce sul palcoscenico; un ben organizzato sistema di riscaldamento a vapore.
- c) Si isoli completamente il teatro e lo si divida in due fabbricati staccati, dei quali il primo contenga la sala coi suoi accessori, il palcoscenico ed i camerini degli attori; ed il secondo contenga i locali dell'amministrazione, i magazzini, le officine, l'impianto di motori e di macchine dinamo-elettriche per l'illuminazione elettrica e il generatore di vapore per il riscaldamento.

2° Misure dirette ad impedire la propagazione degli incendi:

- a) Servizio idraulico ben organizzato, buon sistema di avvertitori automatici, estintori portatili, ecc.

- b) Si deve poter isolare il palcoscenico per mezzo di muri grossi refrattari, per mezzo di telone metallico e di porte metalliche, e sopprimendo il lanternine della sala.

3° Misure dirette a facilitare l'uscita delle persone:

- a) SI studi un sistema di comunicazioni abbondanti e divise, per modo che il pubblico frazionato possa uscire facilmente all'aria aperta.
- b) Si provveda alla facile uscita del personale del teatro.

L'oratore tratta per ultimo della necessità di disposizioni legislative che impongano le misure atte a garantire la sicurezza degli spettatori nei teatri, e ne adduce le ragioni.

L'ing. Caselli mentre loda la dotta esposizione fatta dall'ingegnere Piccoli, non concorda però nella soppressione del lanternine della sala e crede che il collocarlo del palcoscenico sarebbe a scapito della sonorità del teatro.

L'ing. Geiringer osserva che nel porre ai voti le proposte conclusionali, si dovrebbe cominciare da quelle dirette a facilitare l'uscita delle persone. Non dividerebbe poi l'opinione di dare totalmente l'ostracismo all'uso del legno, e ciò per riguardi acustici.

L'ing. Melisurgo vorrebbe che si facesse anche menzione della possibilità di trasportare scenari, attrezzi, ecc. sì di sotto del palcoscenico, diminuendo così il materiale combustibile del soffitto. Non crede poi necessaria una legge speciale perché siano imposti questi provvedimenti, bastando, a parer suo, un regolamento del Ministero dell'interno.

L'ing. Lattes fa notare le difficoltà grandissime che incontra un progetto prima di diventare legge dello Stato. Nel caso presente poi, può bastare, quanto ad efficacia, un semplice regolamento di pubblica sicurezza. Crede quindi che sarà più pratico e più facile l'implorare un regolamento generale, da mandarsi in vigore per tutto il regno.

Gli ingegneri Albarella e Caselli convengono con Lattes sulla preferenza da darsi a un regolamento unico, anziché a una legge.

L'ing. Piccoli non ha difficoltà alcuna all'inversione delle proposte conclusionali chiesta da Geiringer. Insiste però nel domandare una vera e propria legge. Egli presenta pertanto il seguente ordine del giorno:

«La quinta sezione del IV Congresso fa voti al Governo perché presenti una legge che prescriva le norme generali da seguirsi nelle costruzioni di teatri nuovi e nelle modificazioni dei teatri esistenti, e che dia al Governo stesso il diritto di esaminare i progetti di costruzione e di modificazione dei teatri e di sorvegliarne l'esecuzione»

L'ing. Albarella, a cui si associa l'ing. Caselli, propone che si pongano prima ai voti le proposte conclusionali e quindi l'ordine del giorno.

La qual cosa venendo accettata, si passa alla discussione di ciascuna parte di dette proposte conclusionali e quindi l'ordine del giorno.

La qual cosa venendo accettata, si passa alla discussione di ciascuna parte di dette proposte, le quali risultano così modificate ed approvate:

- 1) Misure dirette a facilitare l'uscita delle persone:
 - a) Un sistema di comunicazioni numerose, spaziose e divise in guisa che il pubblico frazionato possa uscire facilmente all'aria aperta.
 - b) Si provvederà alla facile e separata uscita del personale del teatro.
 - c) Si stabilisca il livello della platea il meno elevato possibile rispetto al piano stradale.
- 2) Misure dirette ad evitare principi d'incendio:
 - a) Soppressione delle materie combustibili che potranno essere eliminate, e speciale preparazione di quelle non eliminabili.
 - b) Sostituzione, per quanto sia possibile della illuminazione elettrica agli sistemi; proibizione di usare mezzi pericolosi per ottenere effetti di luce sul palcoscenico; un ben organizzato sistema di riscaldamento, ove sia necessario, escluso quello ad aria calda.

- c) Si isoli completamente il teatro e lo si divida in due fabbricati, del quale il primo contenga la sala con i suoi accessori, il palcoscenico, i camerini degli attori; il secondo contenga i magazzini, le officine, l'impianto di motori e di macchine dinamo-elettriche per l'illuminazione elettrica, ove esista, e gli apparecchi per il riscaldamento.
- 3) Misure dirette ad impedire la propagazione degli incendi:
 - a) Servizio idraulico ben organizzato, buon sistema di avvertitori automatici, estintori portatili, ecc.
 - b) Si deve poter isolare il palcoscenico per mezzo di muri grossi che sorpassino l'altezza del tetto, e per mezzo di acconci sistemi di chiusura della bocca d'opera e dei vani praticati nei muri stessi.

Gli ingegneri Albarella e Lattes presentano il seguente ordine del giorno.

«La, udita la discussione sul quesito relativo alla sicurezza dei teatri e le conclusioni adottate in linea tecnica, fa voti al Governo perché, in base alla legge sulla pubblica sicurezza, sia emanato un regolamento generale inteso a provvedere alla sicurezza delle persone nei locali destinati a pubblici spettacoli, e alla migliore costruzione dei locali stessi; e che nella compilazione di esso sieno tenute presenti le misure in appresso:

(Segue l'elenco di cui sopra)».

Posto ai voti l'ordine del giorno Piccoli, viene respinto. Viene approvato invece l'ordine del giorno Albarella-Lattes. Dopo varie comunicazioni della Presidenza del Congresso, l'adunanza è sciolta alle ore 12 meridiane.

Il Presidente

Giacomo arch. Monaldi

Il segretario

O. Lattes

4- CIRCOLARE MINISTERO DELL'INTERNO 15 OTTOBRE 1987, N.37 MI.SA. 22, Locali Di Pubblico Spettacolo. Sostituzione Di Materiali Componenti Poltrone Imbottite.

Con il manifestarsi di esigenze di sostituzione di materiali di rivestimento di poltrone imbottite installate in locali di pubblico spettacolo, pervengono a questo Ministero richieste di parere in merito alla possibilità di effettuare la sostituzione stessa, nei vari casi che possano presentarsi, senza inficiare l'attuale rispondenza, temporanea o permanente, di tali arredi alle normative di prevenzione incendi concernenti la reazione al fuoco. Si forniscono di seguito, in via generale, le precisazioni atte a rimuovere problemi interpretativi delle normative vigenti per gli aspetti connessi alle necessità di sostituzione dei componenti di poltrone imbottite aventi influenza ai fini della classificazione alla reazione al fuoco di tali arredi. Le poltrone imbottite, installate in locali di pubblico spettacolo, diverse da quelle la cui possibilità di utilizzazione, ai sensi del D.M. 28-2-1987, scade in ogni caso alla data 31-12-1987, rientrano comunque in una delle due seguenti tipologie: a) poltrone la cui utilizzazione è consentita fino alla scadenza di anni 8, a decorrere dalla data di entrata in vigore del D.M. 28-8-1984, in quanto rispondenti alle specificazioni di cui all'art.5 comma 1 del decreto ministeriale stesso o a quelle di cui all'art.3 del D.M. 4-2-1985; b) poltrone idoneamente comprovate di classe IM di reazione al fuoco. A riguardo delle poltrone individuate al punto a) è opportuno chiarire che le normative contenute nel D.M. 28-8-1984 e nel D.M. 4-2-1985, non consentono la sostituzione dei materiali di rivestimento stante la cessata possibilità della relativa applicazione oltre la data 31-

12-1985 fissata dallo stesso D.M. 4-2-1985. Di conseguenza, al verificarsi di circostanze che rendono non più utilizzabili, per deterioramento o usura dei materiali, tali poltrone imbottite, le stesse devono essere o rimpiazzate con altre appartenenti alla richiesta classe IM di reazione al fuoco o adeguate a tale classe previa la sostituzione del materiale di rivestimento nonché dei materiali di imbottitura e di eventuale interposto. In ordine a ciascuna delle due possibilità innanzi indicate si richiama quanto segue: - l'idoneità delle nuove poltrone imbottite, per gli aspetti della reazione al fuoco, è comprovabile unicamente attraverso il relativo certificato di omologazione (o di estensione di omologazione) accompagnato dalla corrispondente dichiarazione di conformità rilasciata dal produttore titolare dell'atto stesso; - l'idoneità di poltrone adeguate è invece attestabile con la relativa certificazione (ad hoc), connessa alla procedura contemplata dall'art.10 del D.M. 26-6-1984, salvo il caso in cui, l'adeguamento stesso, venga attuato con il ricorso alla procedura prevista al punto 2) della circolare n.27 MI.SA.(85)7, in data 21-9-1985, la quale, tra l'altro, specifica anche la documentazione atta a comprovare la validità dell'intervento. In merito alle poltrone di cui al punto b) si rendono necessarie le puntualizzazioni di seguito riportate. La sostituzione di uno o più materiali tra quelli costituenti rivestimento, imbottitura ed eventuale interposto è sempre attuabile su poltrone di tipo omologato o ad esso assimilabile (estensione di omologazione o adeguamento definitivo realizzato con la procedura di cui alla circolare 27 MI.SA.(85)7 del 21-9-1985) a condizione che l'intervento sia eseguito dalla ditta intestataria del corrispondente atto di omologazione o di estensione di omologazione. In tal caso, comunque, la precitata ditta deve rilasciare all'esercente apposita dichiarazione attestante:

- 1) Quali tipi di materiali costituenti il manufatto abbia sostituito;
- 2) La conformità delle caratteristiche apparenti e non apparenti dei nuovi materiali posti in opera a quelle degli stessi materiali appartenenti al prototipo sottoposto a prove ai fini del rilascio dell'atto di omologazione originario del modello di poltrona;
- 3) Il numero di poltrone oggetto dell'intervento;
- 4) La specificazione del locale nel quale sono installate le poltrone su cui è stato effettuato l'intervento.

Con riferimento al contenuto del punto 2) e a quanto di seguito espresso, per atto di omologazione originario deve intendersi, in relazione al caso che si presenta, uno dei seguenti:

- atto di omologazione riferito allo specifico modello di poltrona oggetto dell'intervento;
- atto di omologazione dal quale è derivato quello di estensione di omologazione concernente il modello di poltrona oggetto dell'intervento;
- atto di omologazione del modello di poltrona in base al quale si è effettuato l'adeguamento delle poltrone ai sensi della circolare da ultimo richiamata.

L'intervento di sostituzione di materiali, su poltrone già certificate ai sensi dell'art.10 del D.M. 26-6-1984 (ad hoc) o l'intervento comunque eseguito su poltrone omologate ovvero dotate di estensione di omologazione, effettuato da ditta diversa da quella titolare dell'atto di omologazione originario, comporta invece il ricorso, rispettivamente ulteriore o nuovo, alle procedure di cui all'art.10 del decreto stesso, onde poter acquisire nuova certificazione atta a comprovare che al manufatto è ancora attribuibile la medesima classe di reazione al fuoco. Si sottolinea infine che, ai sensi di quanto stabilito al punto 2.3 dell'art.2 del D.M. 26-6-1984, non è da ritenersi comprovabile attraverso l'esibizione del relativo atto di omologazione o atto d'estensione di omologazione nonché di pertinente dichiarazione di conformità, l'idoneità di manufatti forniti ed installati in data anteriore a quella di rilascio di uno o di entrambi tali documenti. Si raccomanda di dare la più ampia diffusione alla presente circolare i cui contenuti costituiscono norma per la corretta esecuzione degli interventi innanzi trattati.

5 - DECRETO DEL MINISTRO DELL'INTERNO 19 AGOSTO 1996.

Prevenzione Incendi In Palcoscenico.

PREMESSA

A differenza del Dlgs. 81/ 08 la sicurezza antincendio nei Teatri è regolamentata da apposito Decreto Ministeriale 19 agosto 1996 n° 149 che detta le regole come attuare prevenzione incendi, relativa ad un allestimento e come effettuare gli effetti speciali (fiamme in libere, colpi arma da fuoco, fuochi d'artificio, ecc.).

Presupposto essenziale, per garantire la sicurezza antincendio è che la struttura del Teatro o dei locali ad essi destinati, siano rispondenti a quanto indicato dal Decreto Ministeriale 19 agosto 1996 n° 149 (approvazione della regola tecnica di prevenzione incendi per la progettazione , costruzione ed esercizio dei locali di intrattenimento e pubblico spettacolo).

NB: gli esempi di seguito descritti sono riferiti ad un Teatro Lirico Concertistico

LA NORMATIVA PER IL PALCOSCENICO

- Titolo II comma 2.3.3: materiale scenico.
- Titolo V comma 5.1: disposizioni particolari per la scena
- Titolo V comma 5.2.6.1: locali di servizio alla scena

MATERIALE SCENICO

Dm 19 agosto 1996 - Titolo 2 art. 2.3.3 .

Per la realizzazione degli scenari fissi e mobili (quinte, tendaggi e simili) è ammesso l'impiego di materiali combustibili di classe di reazione al fuoco non superiore a 2.

E' consentito l'impiego di materiali di classe superiore a 2 a condizione che siano previsti effettivi accorgimenti migliorativi delle condizioni globali di sicurezza della scena, quali efficaci sistemi di smaltimento dei fumi asserviti agli impianti di rivelazione automatica degli incendi e/o di spegnimento automatico.

Normalmente oggi, la realizzazione di un allestimento , viene effettuata utilizzando materiali in classe uno per tele, fondali, tappeti materici, ecc. reperibili sul mercato e corredati di certificato di conformità; mentre la realizzazione delle armature viene realizzata utilizzando cantinelle in legno trattate con vernice ignifuga o con armature in ferro o in alluminio.

Occorre tenere però presente che da tempo esiste un continuo scambio degli allestimenti tra i vari Teatri Italiani ed Europei, allestimenti che spesso sono stati realizzati in anni in cui non esisteva un' armonizzazione delle leggi di prevenzione incendi tra i vari teatri Italiani ed Europei; in questi casi la normativa ci viene incontro permettendo di

usare anche allestimenti superiori alla classe due purchè i palcoscenici siano dotati degli impianti indicati al titolo due sopra descritto.

Tutte le opere effettuate oltre il sipario tagliafuoco, devono essere invece realizzate rigorosamente in classe zero o in classe uno corredati dalla relativa documentazione probante.

In alternativa la classe di reazione al fuoco può essere attribuita trattando il manufatto in legno con vernice ignifuga specifica per il tipo di legno utilizzato, con la relativa documentazione probante.

Di tale circostanza deve essere fatta menzione nel certificato di prova la cui validità è comunque limitata a sei mesi con l'obbligo di non effettuare lavaggi o altre operazioni di manutenzione che possano alterare le caratteristiche di reazione al fuoco.

Nei locali con scena integrata nella sala, i materiali allestiti nell'area scenica devono essere di classe di reazione al fuoco non superiore a 1.

Documenti probanti.

1. dichiarazione del responsabile dove risulti che il manufatto in legno è stato trattato con la vernice ignifuga tipo xxxx idonea per il tipo di legno utilizzato, nei modi e nella quantità previste dalla ditta fornitrice della vernice.
2. Certificato di conformità della ditta costruttrice della vernice.
3. Certificato di omologazione della vernice del Ministero dei Trasporti.
4. Documento di trasporto del prodotto.

DISPOSIZIONI PARTICOLARI PER LA SCENA

Titolo V comma 5.1:

- Le scene, sia del tipo separato che integrato rispetto alla sala, devono contenere unicamente gli scenari, gli spezzati e gli attrezzi necessari per lo spettacolo del giorno, che devono essere collocati in modo da non ingombrare i passaggi e rendere accessibili le attrezzature e i mezzi antincendio.
- L'uso nelle rappresentazioni di fuochi d'artificio, fiamme libere e di spari con armi, deve essere oggetto di valutazione da parte dell'autorità competente e non può essere autorizzato in mancanza di misure di sicurezza appropriate ai rischi.
- È vietato fumare nella scena e sue dipendenze salvo che per esigenze sceniche.
- Titolo V. comma 2.6.1: camerini e cameroni.
- Nessuna installazione neppure provvisoria, di camerini è consentita nella scena propriamente detta, ivi compreso il sottopalco, salvo che quest'ultimo sia dotato di proprie uscite dirette verso luogo sicuro e costituisca un compartimento antincendio di classe REI 120.

REGISTRO DELLA SICUREZZA ANTINCENDIO

- Il titolare dell'attività è tenuto a registrare i controlli, gli interventi di manutenzione sugli impianti e sulle attrezzature finalizzate alla sicurezza antincendio, indicate al titolo 18.6 del DM 19 agosto 1996.

PRINCIPALI MISURE DI PREVENZIONE INCENDI RELATIVE AD UN ALLESTIMENTO

- I materiali utilizzati per realizzare gli allestimenti devono essere rispondenti al Dm 19 agosto 1996 (vedi capitolo precedente).
- I proiettori di scena, quale fonte di calore, devono essere installati ad una distanza di sicurezza da fondali, quinte, o qualsiasi elemento che possa essere pericolo di innesco.
- I cavi elettrici, le prolunghe, le spine devono rispondere alle norme "CEI" in vigore e devono essere del tipo non propagante l'incendio.
- Gli impianti elettrici realizzati all'interno di un allestimento, devono essere realizzati secondo le regole dell'arte (norme CEI DM 22 gennaio 2008 n°47 ex legge 46/90).
- Qualsiasi macchinario elettrico quale fonte di calore, deve avere marchio CE ed essere installato secondo le norme di buona tecnica e lontano da elementi che possono

essere causa di innesco.

- Deve essere curata la manutenzione dei cavi di collegamento dei proiettori, delle macchine di scena, delle prolunghe con le relative spine ecc; (i falsi contatti elettrici sono la prima causa di un principio di incendio!).
- Cavi di collegamento spine e prolunghe, devono avere sezione adeguata al carico.
- Sul palcoscenico e comunque in tutti i locali del Teatro a tutte le quote, è vietato fumare.
- Rispettare il divieto di fumo, il divieto di utilizzo di fiamme libere, il divieto di deposito di liquidi infiammabili o bombole di gas all'interno del locale; ...l'uso nelle rappresentazioni di fiamme libere, di colpi di arma da fuoco, ecc, deve essere oggetto di valutazione da parte dell'autorità competente e non può essere autorizzato in mancanza di misure di sicurezza appropriate ai rischi (DM 19 agosto 1996 Titolo 5.1).
- In caso di ritocchi sulle armature in alluminio e/o metallo di un allestimento, che necessitano l'utilizzo di flessibili e/o saldatrici elettriche, occorre attuare tutte le misure di sicurezza necessarie atte a prevenire l'insorgere di un principio di incendio ed esattamente:
 - coordinare il lavoro in funzione della programmazione di montaggi e/o prove al fine di evitare interferenze con le altre attività del Teatro.
 - assistenza durante il lavoro di un addetto alla squadra antincendio dotato di estintore.
 - utilizzo di coperte antifiama o altri sistemi idonei atti ad evitare la propagazione di scintille e/o scorie di saldatura.
 - Siano sempre garantite le vie di fuga dal palcoscenico.
- Al termine di ogni giornata lavorativa :
 - disattivare gli utilizzi elettrici non necessari (luci, macchine , ecc.).
 - Tutto il materiale scenico, non strettamente necessario all'allestimento, (cantinelle, praticabili, fianchi, ecc.), deve essere collocato negli appositi magazzini o negli appositi spazi nel retro palco o sfondati laterali, in maniera tale da non ingombrare i passaggi, le vie di uscita o impedire la chiusura delle porte e portoni tagliafuoco del palcoscenico.
 - chiudere le porte tagliafuoco interessate.
 - abbassare il sipario tagliafuoco

FIAMME IN SCENA

L'uso nelle rappresentazioni di fiamme libere, di colpi di arma da fuoco, ecc, deve essere oggetto di valutazione da parte dell'autorità competente e non può essere autorizzato in mancanza di misure di sicurezza appropriate ai rischi (DM 19 agosto 1996 Titolo 5.1).

Misure generali di prevenzione

- Le misure di prevenzione dovranno essere di volta in volta adeguate in relazione del tipo di effetto e al tipo di allestimento messo in atto.
- Sentite le autorità competenti, la gestione delle fiamme libere in scena deve essere fatta in stretta collaborazione con il Responsabile del Servizio Prevenzione, la Direzione di Scena, e il Direttore degli Allestimenti e il Direttore Tecnico.

Attività di informazione formazione

- Il personale tecnico ed artistico che opera in palcoscenico deve essere informato sui

rischi derivati dall'incendio e sulle procedure di emergenza da attuare in caso di pericolo.

Servizi di sicurezza

- In palcoscenico, deve essere garantita (con programma settimanale) l'assistenza:
- Elettrica da parte di tecnico abilitato.
- Antincendio da parte degli addetti alla prevenzione incendi aziendali.

ESEMPI DI FIAMME IN SCENA

1° esempio

descrizione della scena

- Utilizzo di candele o più candelabri in scena.
- Utilizzo di fiaccole portate in scena da artisti e/o comparse.

valutazione del rischio

- Di principio di incendio
- Di pericolo d'incendio per i costumi.
- Di ustioni più o meno gravi in relazione al tipo di incendio.

misure di prevenzione

- Valutare secondo le esigenze sceniche :
- Chi, come, dove e quando accende le candele, i candelabri e/o le fiaccole.
- Chi, come, dove e quando avviene lo spegnimento.
- Dove sono poste in scena.
- Verificare che nelle immediate vicinanze non vi siano elementi che possano propagare la fiamma.
- Informare e istruire il personale tecnico addetto all'accensione e allo spegnimento delle fiamme (NB: in quella fase deve essere presente un addetto antincendio dotato di estintore idoneo).
- Informare gli artisti sui rischi e come comportarsi in scena, soprattutto se indossano costumi vaporosi e facilmente infiammabili.
- Informare i Vigili del Fuoco Provinciali del Comando di Appartenenza, in servizio per lo spettacolo, della presenza di fiamme in scena.

Per le fiaccole:

- utilizzare fiaccole di sicurezza realizzate in lamiera metallica con ritorno a molla. (in caso di caduta o rilascio della molla, lo stoppino rientra all'interno dell'impugnatura soffocando la fiamma).
- Per limitare la propagazione della fiamma, proteggere la stessa con una retina metallica.

misure di sicurezza

- Predisporre adeguati mezzi di spegnimento (estintori – estintori idrici - naspo – coperte antifiamma).
- Predisporre adeguato servizio di vigilanza antincendio in base alle prescrizioni della Commissione Provinciale di Vigilanza o dai Vigili del fuoco del comando di competenza.

2° esempio

“CLEMENZA DI TITO” FIAMME IN SCENA DI UNA CERTA RILEVANZA

Relazione presentata alle Autorità Competenti per l’ottenimento della relativa autorizzazione per l’impiego di fiamme libere di una certa rilevanza in occasione dello spettacolo “CLEMENZA DI TITO” in scena al Regio di Torino nel maggio 2008.

RELAZIONE TECNICA

- Gli effetti saranno realizzati da esperto abilitato e autorizzato dalla questura di competenza per la manipolazione e l’impiego di prodotti per la produzione di fiamme per effetti scenici.

DESCRIZIONE DELLA SCENA E DELL’EFFETTO

- La scena avviene alla fine del Primo atto e rappresenta il Campidoglio in fiamme.
- L’effetto scenico, deve raffigurare un incendio, della larghezza di circa sei metri con un’altezza delle fiamme di circa un metro, visto dalle finestre del campidoglio.
- L’effetto, della durata di circa sei - sette minuti, sarà realizzato nella parte posteriore al palcoscenico utilizzando un apposito “Gel a base alcolica” che brucia con fiamma regolare, non sprigiona gas tossici e non rilascia residui incandescenti né scintille.
- Il “gel” sarà collocato in apposito focolare, realizzato in lamiera e isolato dal palcoscenico.
- L’accensione delle fiamme è effettuata, dietro le quinte, dall’esperto abilitato per mezzo di appositi accenditori comandati a distanza.
- Lo spegnimento avviene naturalmente per esaurimento del combustibile.

Descrizione del focolare

- il focolare è composto da n° 4 vasche metalliche (90 x 20 x 5) collocate su apposito carro mobile che può essere spostato in caso di pericolo.

Valutazione del rischio

- Di principio di incendio
- Pericolo di incendio per i costumi.
- Di ustioni più o meno gravi in relazione al tipo di incendio.

MISURE DI PREVENZIONE

- Distanze di sicurezza:
- Il focolare è isolato dal carro mobile tramite mattoni refrattari.
- il carro mobile è foderato a sua volta da una lamiera metallica
- Nelle vicinanze delle fiamme non vi sono elementi pericolosi che possono propagare l’incendio.
- Mezzi di spegnimento
- Ai lati del palcoscenico nelle vicinanze dell’effetto saranno posizionati e disponibili : estintori portatili adeguati, estintori carrellati, idranti e n° 2 coperte antifiamma.

Durante l’effetto sarà presente in palcoscenico:

- la squadra dei Vigili del Fuoco del Comando Provinciale in servizio per lo spettacolo, che seguirà a vista l’effetto, dai due lati del palcoscenico.

- la squadra Aziendale degli addetti alla prevenzione incendi del Teatro Regio, nel numero indicato dalla Commissione Provinciale di Vigilanza, che sarà a disposizione dei Vigili del Fuoco del Comando Provinciale.
- un elettricista della manutenzione con il compito di disattivare tensione a tutti i circuiti di scena in caso di emergenza
- Si trasmette quanto sopra per le opportune valutazioni al fine di ottenere la relativa autorizzazione e per predisporre le appropriate misure di sicurezza.

ATTIVITA' DI FORMAZIONE INFORMAZIONE COMUNE

- Artisti e/o personale tecnico, devono essere informati sui pericoli per persone e cose derivati da fuoco, sulle misure di sicurezza individuate e su come comportarsi in scena.
- Nel corso delle prove di scena, artisti e tecnici, seguiranno gli insegnamenti su come comportarsi in scena, in base alle misure di prevenzione individuate dalla Direzione Allestimenti e dalla Direzione Tecnica e dal Servizio Prevenzione.
- L'esito della valutazione e delle misure di prevenzione e informazione attuate, saranno riportate su apposita scheda personalizzata firmata per conoscenza dagli artisti, comparse, tecnici e se in scena ci sono dei minori, dai genitori.

6- CIRCOLARE 17/11/2000 N. 23. *Sipari di sicurezza dei teatri.*

Nei teatri con capienza superiore a mille spettatori, ai sensi dell'articolo 5.2.1. del D.M. 19 agosto 1996, il boccascena deve essere munito di sipario metallico di sicurezza allo scopo di proteggere il pubblico presente nella sala da un eventuale incendio nella scena.

I sipari esistenti, pertanto, devono essere rispondenti alle caratteristiche e specifiche tecniche previste all'articolo 5.2.4. del D.M. 19 agosto 1996 tenendo presente che la richiesta resistenza al fuoco (REI 60) deve essere assicurata prescindendo dal contributo dell'impianto di raffreddamento ad acqua.

I nuovi sipari (e quelli esistenti se soggetti a modifiche o adeguamenti), ai sensi dell'articolo 3 del D.M. 28 febbraio 2000, oltre a possedere le caratteristiche e specifiche suddette, devono essere muniti anche del "benestare alla singola installazione" previsto all'articolo 3 del D.M. 27 gennaio 1999.

Per il rilascio di tale "benestare alla singola installazione", dovrà essere attuata la seguente procedura amministrativa uniformata a quella vigente per l'omologazione dei prodotti antincendio:

- a) il produttore deve presentare al Centro Studi ed Esperienze di Roma-Capannelle apposita istanza in bollo (corredata dalla documentazione tecnica prevista all'articolo 3, comma 2, del D.M. 27 gennaio 1999 e del rapporto sulla prova di resistenza al fuoco effettuata su un campione rappresentativo del sipario secondo quanto stabilito dallo stesso Centro Studi ed Esperienze) intesa ad ottenere il parere tecnico sulla resistenza al fuoco del sipario che si intende installare; l'espressione del parere tecnico in argomento rientra tra i servizi a pagamento del Corpo Nazionale dei Vigili del Fuoco previsti all'art.1 della legge 966/1965;
- b) il produttore, acquisito tale parere tecnico (se favorevole), presenta apposita istanza in bollo (corredata dal parere, in copia conforme, rilasciato dal Centro Studi ed Esperienze) a questo Ministero (Servizio Tecnico Centrale - Ispettorato Attività e Normative Speciali di Prevenzione Incendi) intesa ad ottenere il rilascio del "benestare alla singola installazione".

Per uniformità di indirizzo dei Comandi provinciali dei Vigili del fuoco, si raccomanda alle SS.LL. la corretta ottemperanza di quanto sopra disposto ai fini dell'attuazione della procedura in argomento.

IL DIRETTORE GENERALE
(BERARDINO)

ORIENTAMENTI PROGETTUALI E PROSPETTIVE PER LA TRASMISSIONE AL FUTURO DI UN PATRIMONIO A RISCHIO NEL CONTESTO CAMPANO

5.1 Riflessioni a margine dei concorsi di progettazioe (XVIII-XX secolo)

I concorsi di progettazione rappresentano un valido strumento di confronto per l'individuazione dei nodi critici nella conservazione dei teatri storici. I documenti dei bandi, unitamente ai pareri espressi dai commissari dalle commissioni giudicatrici individuano in maniera puntuale quali sono le esigenze che un'architettura teatrale deve soddisfare e, quindi, in maniera indiretta, le sue peculiarità. Si analizzano di seguito, in particolare, il bando di concorso per la costruzione del teatro La Fenice di Venezia (1789), del teatro Massimo di Palermo (1864) e del teatro Garibaldi di S. Maria Capua Vetere nelle sue tre edizioni (1864, 1887, 1888): sebbene siano progetti volti alla costruzione di un nuovo impianto, i documenti rendono espliciti i principi su cui si fondano e che vanno a costituire l'essenza di un valore complesso - che si completa con il valore che il manufatto assumerà nel tempo - caratterizzato dall'unicità, da preservare per conservare l'architettura nella sua autenticità.

La scelta dei bandi deriva dal considerare che il teatro ha mutato nel tempo i suoi caratteri e le sue esigenze col mutare della società, essendo un elemento fortemente simbolico per la stessa (il riferimento è ai teatri pubblici): per cui se La Fenice esemplifica il concetto di teatro della borghesia, destinato a persone acculturate che costituiscono la società nobile veneziana¹, il teatro Massimo risponde soprattutto ad esigenze politiche, di rappresentazione simbolica della città post-unitaria, inteso quale elemento di progresso culturale. Similmente al teatro Massimo, il teatro Garibaldi trova nelle motivazioni politiche di una società che va crescendo le sue ragioni, oltre che in quelle urbanistiche divenendo l'elemento cardine dell'espansione della città. Il confronto, inoltre, tra due concorsi di progettazione banditi di recente che hanno ad oggetto teatri storici (teatro Mugnone di Marcianise e teatro Marengo di Novi Ligure), in cui si riconoscono i valori di cui sopra, delinea quelle che sono le tendenze progettuali attuali che, purtroppo, di rado trovano nella conservazione i loro principi fondanti.

¹ Tale aspetto sarà ben chiarito nel bando stesso promosso dall'Ente Comunale. (*Bando di concorso per la costruzione del teatro pubblicato a Venezia nella Stamperia di Carlo Palese. Venezia 1 novembre 1789*, art. IV, in M. I. Bigi, *Il concorso per La Fenice. 1789-1790*, Marsilio, Venezia 1997, p. 29).

L'esigenza di costruire un nuovo teatro a Venezia nasce dalla volontà dei soci proprietari del teatro San Benedetto² nel momento in cui, persa la causa con la famiglia proprietaria del fondo ove sorgeva il teatro, sono costretti a lasciare quest'ultimo. Nel novembre del 1789 è emanato il concorso con un bando a stampa; al medesimo è allegato il rilievo dell'area su cui sarebbe dovuto sorgere l'edificio la cui individuazione aveva impegnato, nei due anni precedenti alla pubblicazione del bando, studiosi ed architetti tra cui Andrea Memmo, l'architetto Antonio Fossati e Giannantonio Selva.

Il bando si articola in quattordici punti (più una breve premessa) ove si specifica ed invita architetti sia italiani che stranieri alla progettazione di un teatro che abbia la «primaria qualità di essere il più soddisfacente all'occhio e all'orecchio degli spettatori» a cui si aggiungono le condizioni esplicitate dal bando stesso. Le indicazioni progettuali sono relative ad un teatro dotato di trentacinque palchi su quattro ordini più un loggione³; una sala da ballo «con contigue stanze per conversazione»⁴ ed ulteriori ambienti annessi prendendo esempio da «i più celebri teatri d'Italia»⁵; con particolare premura si invita, presupponendo uno studio specifico, ad utilizzare sistemi e dispositivi che possano limitare i danni derivanti dall'incendio dei legni che costituiscono il teatro⁶. Il rapporto con la città, con il tessuto urbano, richiede specifiche attenzioni: nei primi sei articoli sono indicati la posizione del manufatto nel lotto, la creazione di un nuovo canale per l'accesso con gondole e la disposizione dei vari ingressi.

I materiali di concorso - disegni con plastico e relazione - avevano un limite di consegna pari a quattro mesi dalla data di emanazione del bando, mentre il premio era stabilito in «un medaglione d'oro del peso di trecento zecchini»⁷ oltre alla materiale realizzazione del progetto, per la quale al progettista sarebbe in seguito stata «convenuta la giusta mercede»⁸.

Dalle richieste del bando emerge come *conditio sine qua non*, esplicitata nella premessa e non negli articoli del bando, la perfezione acustica ed ottica; a questa si aggiunge la preoccupazione per il rischio di distruzione dell'incendio, per far fronte al quale si auspicano studi di settore, mostrando come si tratti di un argomento per il quale ancora alla fine del diciottesimo secolo non esistono soluzioni specifiche.

Simone Stratico⁹, Benedetto Buratti¹⁰ e Francesco Fontanesi¹¹ sono i componenti la commissione di giuria, ognuno di essi con competenze specifiche in relazione

² Gran parte della società nobile veneziana.

³ *Bando di concorso, cit.*, art. IV.

⁴ Ivi, art. VIII.

⁵ Ivi, art. X.

⁶ Ivi, art. V: alla problematica della prevenzione dall'incendio è dedicato l'intero articolo del bando.

⁷ Ivi, art. XIV.

⁸ Ibidem.

⁹ Simone Stratico nasce a Zara nel 1733. Frequenta l'Università di Padova e qui è «dottorato ed eletto professore di medicina»; succederà, poi, al Poleni nella cattedra di Matematica e Navigazione. Diviene professore di Fisica presso l'Università di Pavia e allo stesso tempo, sarà chiamato a ricoprire diverse cariche tra cui quella d'Ispettore delle acque e delle strade, oltre che di senatore. (da G. Maffei, *Storia della letteratura italiana dall'origine della lingua fino al secolo XIX*, Marotta e Vaspando, Napoli 1829, vol.V, p.164.) Tra i suoi scritti: *Raccolta di proposizioni d'idrostatica e d'idraulica*, *Teoria compita della costruzione e del maneggio dei bastimenti*, *Dizionario di Marina*,

all'architettura del teatro: il primo esperto d'acustica, il secondo architetto, il terzo scenografo. La scelta dei componenti la commissione è indicativa di quelli che sono gli elementi tenuti in grande considerazione per la progettazione di un teatro: l'acustica, l'apparato scenografico, e l'architettura in relazione alla visibilità così come emerge dall'analisi dei giudizi associati ai progetti presentati.

I giudizi espressi dalla commissione saranno raccolti nell'opuscolo *Esame e parere sopra i disegni e modelli proposti alla Nobile Società del nuovo teatro di Venezia*, pubblicato nel maggio 1790, in cui è presente una dissertazione sulle curve teatrali curata da Stratico che aveva il compito di occuparsi dell'«esame della forma interiore del teatro e delle sue proporzioni per quello che riguarda l'udito e la vista de' spettatori»¹². La commissione, inoltre, specifica i punti su cui si basa il proprio giudizio: «forma interiore del teatro in ciaschedun progetto [...]»¹³ in relazione «alle vedute d'economia» e «ciò che fu proposto per il caso degli incendi»¹⁴.

Sulla base delle riflessioni che i vari progettisti avevano affiancato ai loro disegni di motivazione delle scelte progettuali, riferite soprattutto alle questioni dell'ottica e dell'acustica, Stratico elabora, a sua volta, una sua teoria sull'argomento con un taglio specifico sulle problematiche sonore. Nella trattazione lo studioso mostra di conoscere in modo dettagliato le caratteristiche di numerosi teatri, quali lo Staastoper di Berlino, La Scala di Milano e l'Argentina di Roma, oltre ai teatri antichi greci e romani; la sua conoscenza specifica sull'argomento, insieme al suo essere esperto nel campo della fisica, gli aveva procurato tale fama, tant'è che fu incaricato, insieme al suo maestro Temanza, di valutare la curva proposta da Antonio Foschini per il progetto del teatro di Ferrara.

Secondo una metodologia empirica lo studioso comincia con l'analizzare i pregi e difetti dell'impianto planimetrico maggiormente utilizzato nelle proposte progettuali presentate al concorso, oltre che le più frequentemente realizzate, al fine di individuare la curva che maggiormente potesse soddisfare le esigenze di visibilità e acustica:

Trattasi per tanto in primo luogo di versare sulla curva teatrale e quindi determinare quale delle proposte e con qual metodo descritta sia più atta a conservare alla voce forza e chiarezza ed a procurare agli spettatori migliori visuali. In genere tre sono le forme di curve teatrali e nel complesso de' presentati disegni appunto tre.

Discorso sopra l'architettura gotica, Saggio dei principi dai quali dipende il giudizio delle opere di architettura civile, Osservazioni sull'architettura delle scale, Dell'antico teatro di Padova a cui si aggiunge la revisione del *De architettura* di Vitruvio.

¹⁰ Benedetto Buratti (1724-1804), amico di Temanza e di G. Selva, era un padre comasco che risiedeva nel Seminario della Madonna della Salute. Personaggio molto influente nella Venezia di fine Settecento, studia il *De Architettura* di cui ne propone alcune illustrazioni; il suo lavoro più importante è il disegno del crollato campanile di San Giorgio di cui ne ripropone le forme originarie. (da M.I. Bigi, op. cit., p. 15)

¹¹ Francesco Fontanesi (1751-1795) è uno scenografo, autore delle decorazioni de La Fenice progettata da Selva; dipinge scenografia in numerosi teatri tra i quali il t. pubblico di Reggio Emilia, il t. di Brescia ed al teatro degli Avvalorati di Livorno dove conosce Antonio Niccolini. (da O. Jesurum, s.v. «Francesco Fontanesi», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Arti G. Abramo, Catanzaro 1997, vol.48, pp.740-741. Per approfondimenti: M. Pigozzi - O. Bergomi, *Francesco Fontanesi: 1751-1795. Scenografia e decorazione della seconda metà del Settecento*, Grafis, Casalecchio di Reno 1988.

¹² *Esame e parere sopra i disegni e modelli proposti alla Nobile Società del nuovo teatro di Venezia. 12 maggio 1790*, in M. I. Bigi, op.cit., p. 35-41.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

Il cerchio, l'ellisse conica, l'ovale descritto da porzioni d'una o d'ambedue le sopradette.

[...] Quanto alle ovali tanto vari ed arbitrari sono i modi di descriverle che non si saprebbe ridurre la teoria a sistema. [...] Quanto è più regolare e d'uniforme curvatura la pianta del teatro, tanto più si può coltivare la lusinga che la voce pervenga all'orecchio chiara e non stemperata.

[...] ammettiamo come si vuole che la voce si sparga per raggi retti linee dal corpo suonante, come la luce dal corpo luminoso e che questi raggi i riflettano da' corpi nei quali incorrono con angoli eguali a quelli d'incidenza, ancorchè questa legge soltanto ai corpi perfettamente elastici quali non conosciamo in natura se non fosse la sola luce. Perciò trattasi d'aria, che è il mezzo de' suoni, di legni, di pietre, da cui le voci si ripercuotono ne' teatri, i quali corpi sono ben lontani dalla perfetta elasticità, tutte le conseguenze che si dedurranno dall'eguaglianza degli angoli d'incidenza e di riflessione applicate alle proprietà geometriche delle figure saranno abberanti dall'esattezza. Tuttavolta questa aberrazione non distruggerà interamente l'effetto ma lo modificherà in varie guise. [...] Nell'ellisse conica [...] è da avvertire che la voce si difonde non solamente nel piano orizzontale, che passa per la bocca del cantante, ma si sparge ancora in tutti i piani obliqui all'orizzonte che passano per la bocca dello stesso attore. [...] si conchiuderà che questa forma invece di giovare alla conservazione della voce, sicchè pervenga chiara e distinta, produrrà per contrario la sua dispersione.

Consideriamo ora la curva teatrale formata da un semicerchio. Ne nasce in conseguenza d'una bocca di scena viziosamente larga in un teatro di grandi dimensioni, ma quanto alla voce gli spettatori tutti sono a pressochè egual condizione rispetto all'attore posto nel centro. [...] ¹⁵

Dunque, la curva ritenuta migliore è il semicerchio con due lati allungati verso il palcoscenico, scelta che porterà Giannantonio Selva a vincere il concorso.

Nel giudizio della commissione appare predominante il ruolo di Stratico e quindi il peso dato alle questioni acustiche: il giudizio è strettamente legato all'architettura e al suo ruolo nella funzione di elemento che partecipa dello spettacolo, da cui Stratico ben dimostra dipendere in maniera diretta. Tuttavia, lo stesso studioso, nella sua idea di teatro come strumento musicale¹⁶, giunge alla conclusione che la qualità acustica è frutto del puro tentativo e che 'i Fisici' non erano ancora riusciti a dimostrarne i principi. Sebbene l'aspetto scenotecnico non sia presente né nelle richieste del bando né negli argomenti che i membri della commissione giudicatrice esplicitano, non manca nella fase di giudizio considerando il prestigio che possa dare al teatro stesso in termini di spettacolo; ad esempio, nel giudizio relativo al progetto vincitore di Selva si legge: «la sola forma T¹⁷ [...] si combina uno sfondato di palco scenario molto esteso, particolarità che a tutte le altre condizioni pari si deve valutare moltissimo ne' teatri per l'opportunità di grandeggiare nello spettacolo scenico. [...]»¹⁸.

Il teatro Massimo di Palermo vede la nascita del suo progetto da un bando di concorso emanato dall'Ente Comunale. All'indomani dell'Unità, con l'annessione della Sicilia all'Italia, vengono incrementati quegli interventi urbanistici, che avevano visto il loro inizio dopo i moti del '48, segnati dalla costruzione di via Libertà e da numerosi interventi infrastrutturali, oltre che di 'decoro urbano'. L'amministrazione comunale a tal scopo chiama ad interessarsi delle suddette questioni architetti siciliani tra i più prestigiosi del momento quali Basile, Damiani o Patricolo. Nonostante Palermo avesse già tre teatri – il Bellini, il Santa Cecilia ed il Ferdinando – la costruzione di un nuovo edificio, rappresentativo della città, è tra gli obiettivi dell'amministrazione comunale in

¹⁵ *Ivi*, art.41.

¹⁶ «Cos' il teatro è un grande istromento la di cui risonanza dà qualità e brio diverso ai suoni e voci che in esso di difondono» in *Esami e pareri*, cit., art. 62.

¹⁷ I progetti *partecipanti erano contrassegnati da lettere dell'alfabeto*.

¹⁸ *M.I. Bigi*, op.cit., p. 29.

quando gli esistenti «vengono ritenuti insufficienti dall'opinione pubblica per assolvere alle nuove funzioni sociali dell'allargata classe dirigente»¹⁹.

Il Municipio di Palermo, nel 1864, «volendo degnamente provvedere alla mancanza di un Teatro che stesse in rapporto alla cresciuta civiltà ed a' bisogni della popolazione, apre un concorso al quale invita Architetti italiani e stranieri [...] lascia libero il campo allo sviluppo delle idee, ed all'ingegno degli Artisti, e però non fa esclusioni di stili né di sistemi»²⁰. Il bando pone come condizione la consegna, dopo due anni, di grafici in numero «tale che possa spiegare in tutte le sue parti l'edifizio»²¹, di «una memoria descrittiva ed una estimazione particolareggiata dei lavori»²².

Al punto *Dati e Condizioni* il bando fornisce le condizioni da soddisfare: capacità di 3000 persone, spesa che non superi i due milioni e mezzo di franchi, stabilisce le dimensioni dell'area, indica quali sono i locali da considerare annessi alla sala teatrale. Per la sala teatrale l'indicazione progettuale, ipotizzando la dimensione migliore secondo l'autore, è la realizzazione di uno spazio che possa essere utilizzato anche come sala da ballo, quindi con poltrone mobili, oltre che uno spazio per astanti in piedi; nessun numero preordinato di palchi, ma solo la prescrizione di realizzare una galleria all'ultimo ordine con ingresso separato dai restanti ordini. Molto specifiche sono le richieste relative alla scenotecnica: si presuppone che il palcoscenico sia in grado di accogliere le «più complicate manovre sceniche»²³ e dotato di attrezzature per mettere in scena due opere e due balli. E' sottolineata l'esigenza della massima funzionalità dell'edificio nella consapevolezza che l'architettura è parte integrante dello spettacolo e che una sua buona composizione contribuisce alla migliore riuscita dello spettacolo stesso.

Le scelte relative alla prevenzione del rischio dell'incendio sono condizione discriminante: la «facoltà del momentaneo sgombro del Teatro pel caso d'incendio»²⁴, infatti, è posto tra le «condizioni principali da tenersi in massimo pregio»²⁵ insieme alla solidità; al di là delle scelte progettuali, tuttavia, si prescrive di progettare serbatoi d'acqua per l'eventuale spegnimento degli incendi.

La commissione di giuria, riunitasi solo nel 1868 dopo varie problematiche, è composta da Gottfried Semper, Mariano Falcini - entrambi con esperienze in ambito dell'architettura teatrale - con Saverio Cavallari, architetto palermitano. I commissari individuano i criteri di valutazione²⁶ nei seguenti: *distribuzione, merito artistico, costruzione, illuminazione, acustica, ottica e ventilazione*, decidendo di dare maggior rilievo al merito artistico, seguito dalla distribuzione e dalla costruzione, e ponendo le altre questioni sullo stesso piano. La commissione, considerando che tutti i progetti eccedevano nella

¹⁹ A. M. Fundarò, *Il concorso per il teatro Massimo di Palermo*, Stass, Palermo 1974, p. 14.

²⁰ *Ivi*, pp.81-83.

²¹ *Programma del Concorso pel Teatro Massimo da costruirsi in Palermo*, Salv. Gaipa Editore, Palermo 1868, art. 2, in A. M. Fundarò, *op.cit.*, pp. 81-83.

²² *Ivi*, art. 3.

²³ *Dati e condizioni* in *Programma del Concorso ...*, cit., art.9.

²⁴ *Ivi*, art.4.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Rapporto del giurì al Sindaco*, Salv. Gaipa Editore, Palermo 1868, in A.M. Fundarò, *op.cit.*, pp.89-105.

spesa, decide di stabilire un «ottava categoria di punti che si assegnavano in proporzione inversa alla maggiore cifra della spesa bisognevole per la costruzione del Teatro progettato».

Seppure nel bando non ci fossero riferimenti alle questioni dell'acustica e della visibilità, questi compaiono in fase di valutazione. Ciò è probabilmente dovuto dalle professionalità coinvolte: se, difatti, il bando era stato redatto dalla Municipalità di Palermo, con dubbia presenza di 'esperti del settore', la commissione giudicatrice è, invece, composta da personalità che conoscono l'architettura del teatro e le sue peculiarità.

I progetti presentati al concorso furono trentacinque e videro la partecipazione anche di architetti stranieri; una prima selezione condusse all'eliminazione di venticinque progetti per mancata rispondenza alle tre condizioni prioritarie (merito artistico, distribuzione, costruzione). Dei dieci progetti restanti risultò vincitore il progetto n.18, 'Archetipo e disegni', di Giovan Battista Basile, seguito dai progetti di Castelli, Rega e Damiani Almeyda e dal progetto di un autore non identificato.

La preponderanza di questioni stilistiche e costruttive nella fase di valutazione è da ricercare nelle motivazioni che avevano indotto l'ente comunale a costruire un teatro: per la città di Palermo è un'architettura dal forte valore simbolico, segno dell'evoluzione culturale e politica da ricordare con un monumento quale si intende il Massimo. L'importanza di tale fattore traspare anche nel giudizio dato dalla commissione al progetto vincitore ove si legge, in relazione al *Merito artistico*, che «è l'unico (progetto) che presenta un aspetto monumentale»²⁷, così come traspare la volontà di realizzare il 'luogo laico' per eccellenza in visibile contrapposizione a quello religioso, la chiesa, come si può intendere dal giudizio positivo dato alla «uniformità delle finestre in giro (che) lo rende piuttosto simile ad un edificio ecclesiastico»²⁸.

²⁷ *Ivi*, p.102.

²⁸ Alligato n.10: [...] N.18 Archetipo e disegni.

Distribuzione.

Buona la distribuzione, ma le linee di contorno nella pianta sono complicate; bella la scena e la forma della curva della platea; però i palchi troppo piccoli ed in conseguenza se ne dovrebbero diminuire due in ogni fila; alcune scale, come p.e. quella del casino, son troppo piccole. Il casino è calcolato in modo da rendere difficili le comunicazioni di tutto l'edificio, le scale pubbliche per i palchi sono a preferenza di tutti gli altri progetti ben collocate, isolate e di facile comunicazione.

Merito artistico.

Questo progetto che è l'unico che presenta un aspetto monumentale, sebbene monotono nell'ordinamento architettonico; la uniformità delle finestre in giro lo rende piuttosto simile ad un edificio ecclesiastico.

Però l'esterno corrisponde nel suo organismo alla massa della parte interna, il portico è troppo basso in rapporto al fabbricato; la combinazione delle linee in rapporto tutto l'edificio non si lega bene con il portico centrale, la decorazione interna è buona, ma molto seria per un teatro, e l'autore si limitava in questa parte puramente ornamentale alla semplicità e al buon organismo architettonico.

Bene studiata questa parte particolarmente nelle coperture, ma incontrava l'autore difficoltà per la variata disposizione dei muri e dovette risolvere il problema con mezzi indiretti, come per esempio, la cave si eleva circolare nella parte esterna e va a cadere in falso, e questo difetto porterà l'autore in un inconveniente nella parte costruttiva.

Ottica.

Bene corrisposta questa parte tanto nella disposizione dei palchi, come in quella del paradiso.

Acustica.

L'autore è ben corrisposto in questa parte, tanto per la giusta direzione dei mediani che dividono i palchi, che non fanno disperdere le vibrazioni sonore, quanto per la conformazione della bocca d'opera.

Nei riguardi dell'ottica e dell'acustica, i giudizi della commissione ruotano intorno alla valutazione della disposizione dei palchi in relazione all'asse di inclinazione degli stessi con il duplice obiettivo di favorire la propagazione delle onde sonore e di garantire una perfetta visione del palcoscenico oltre che un'equilibrata composizione della sala.

Nella memoria descrittiva di Basile, facente parte della documentazione di concorso, si legge il percorso che l'architetto palermitano ha seguito nella progettazione del Massimo per la città; al di là del fattore compositivo, secondo la Commissione comunque non perfetto, si evince come Basile abbia avuto cura di documentarsi in relazione alle necessità e specificità di un architettura teatrale²⁹. Il riferimento del progettista è il teatro Carlo Felice di Genova, scelto per avere le dimensioni pari a quelle richieste dal bando (capienza di tremila persone). Consapevole che la problematica prioritaria sia quella di conciliare l'acustica della sala con la visibilità in dipendenza, soprattutto, dall'impianto planimetrico e dell'inesistenza di studi scientifici nei suddetti campi, il progettista opta per seguire l'esempio di un teatro già realizzato e funzionante - il Carlo Felice appunto - considerando «imprudentissima cosa far saggio ed esperienze nuove a costo dello interesse del Municipio di Palermo e mettersi nella via di un pentimento irreparabile»³⁰. Si legge, inoltre, come Basile fosse consapevole che la buona riuscita dal punto di vista acustico e ottico dipenda non solo dall'impianto planimetrico ma soprattutto da una molteplicità di fattori quali le proporzioni, la modalità di realizzazione delle pareti, dal plafond e dalla sua curvatura, dal rapporto tra i pieni ed i vuoti: in relazione al rapporto tra vuoti e qualità acustica, questi progetta sia l'ormai storicizzata cavità al di sotto del piano di platea che - sperimentando - una cavità al di sopra della copertura della sala.

Illuminazione.

Bene studiata, ed à con accuratezza pensato ai caloriferi che influiscono alla ventilazione.

Economia.

Si dà un prezzo approssimato di L. 3,500.000

²⁹ [...] Prima di descrivere il piano nobile che è in seconda fila credo opportuno occuparmi della Sala.

«Il problema di conciliare la sonorità della Sala colle esigenze della prospettiva da gran tempo ha occupato gli architetti d' ogni nazione. Ognuno sa che il primo saggio di curva a ferro di cavallo fu dato a Carlo Felice edificando il Tordinona di Roma, e che tal curva fu quindi perfezionata da Piermarini nell'esempio felicissimo della Scala. Ognuno sa che dopo disinganni di tentate modificazioni la curva della Scala è stata riprodotta alla Canobbiana in Milano, alla fenice di Venezia, al Carlo felice di Genova, ed in altri numerosi teatri d'Italia, di Spagna, e di Russia. Una tale curva oltre a favorire la sonorità fa anche campo alla visione. Ognuno sa inoltre che la scienza a tal riguardo non ha formole sin'oggi, e sarebbe imprudentissima cosa far saggio ed esperienze nuove a costo dello interesse del Municipio di Palermo, e mettersi nella via probabile di un pentimento irreparabile. Considerando dunque tutte queste cose, e considerando che la capacità assoluta del nuovo Teatro di Palermo debba essere di 3000 persone, cioè uguale a quella del Carlo Felice di Genova, ho adottato nella sua grandezza assoluta la curva della Sala di quest'ultimo teatro. Ma siccome la sonorità della Sala non dipende esclusivamente dalla sua curva, ma anche dalle sue proporzioni, dalle pareti, dalla soffitta, dall'arco armonico, e dalla soluzione del proscenio per la sua volta e pareti, e per le sue logge, atteso lo impostamento della voce, io andrò di queste cose partitamente occupandomi [...].\ Ho tenuto le pareti della sala severamente regolari, e rigorosamente perpendicolari, la volta con piccola saetta, ed inclinata verso il proscenio. Questa volta ha la sua camera sonora [...] per favorirne le vibrazioni, ed io prego gli Onorevoli Esaminatori a volere considerare che questa camera costituisce una cavità così grande quanta è tutta la Sala, e deve accrescerne la sonorità.» In *Ivi*, p.110.

³⁰ *Ibidem*.

Per la composizione della torre scenica l'architetto palermitano si limita ad accennare ad un sistema completamente in ferro, al fine di limitare i danni dovuti ad eventuali incendi, che comprenda «il sistema del tetto [...] con quello delle macchine» mentre «l'altezza del palcoscenico e la sua profondità sono connesse con il movimento delle tele degli scenari che devono poter essere mossi senza piegarsi»³¹.

La problematica dell'incendio pervade il progetto tramite la scelta dei materiali che possano maggiormente resistere al fuoco e di una distribuzione che possa consentire una rapida fuga agli astanti: sull'esempio di altri teatri³², Basile decide di realizzare i solai e le volte in ferro, in quanto «si prestano opportunamente alla sonorità»³³, ed il solaio del piano terra in mattoni, tuttavia anch'esso ben resistente al fuoco, mentre sono previsti in legno i solai degli ambienti annessi.

In risposta alla richiesta del bando di poter utilizzare la sala del teatro anche come sala da ballo, Basile progetta un duplice sistema per la movimentazione del piano della platea affinché lo stesso potesse raggiungere la quota del palcoscenico: la prima ipotesi prevedeva la movimentazione del piano di calpestio in legno tramite un asse centrale in ferro ed il suo posizionamento inclinato o orizzontale attraverso bloccaggio con dei cunei in legno; la seconda prevedeva il sollevamento del piano in legno tramite 'vitoni' e 'cavalletti'.

Basile, in definitiva, progetta un teatro all'italiana su cinque ordini di palchi ed un loggione, il cui cantiere comincia nel 1875 e termina nel 1890 sotto la direzione del figlio Ernesto³⁴; nel frattempo, in ambito sociale si era sviluppata la cosiddetta 'questione del Teatro Massimo' che aveva visto sollevare molte polemiche in merito alla localizzazione, alle scelte stilistiche, all'attribuzione della vittoria a Basile in particolare da parte di Damiani Almeyda. Il bando di concorso, tuttavia, aveva previsto la partecipazione della collettività con l'esposizione dei progetti al pubblico per due mesi con una sorta di consultazione popolare che ha visto il suo acceso dibattito sulle pagine dei quotidiani e giornali locali³⁵, a dimostrazione del valore sociale del teatro.

Contemporaneo al bando per il Massimo palermitano è quello che ha portato alla costruzione del teatro Comunale, poi Garibaldi, di S. Maria Capua Vetere. Il lungo iter concorsuale che porterà alla costruzione del teatro comincia nel 1864, quando è pubblicato un *Avviso*³⁶ (Fig.1) che invita architetti a presentare delle proposte progettuali; tale bando sarà seguito da altri due ed ad ognuno di questi corrisponderà una commissione giudicatrice. Il bando del 1864 fornisce solo il limite di budget da

³¹ *Ivi*, p. 112.

³² Teatri di Ventadour, l'Ambigu Comique, della Bourse, del Palais Royal, della Gaieté, della Porta Saint-Antoine, dell'Opera comique a Parigi ed il teatro Alessandrino a San Pietroburgo da *Memoria alligata al progetto con l'epigrafe: Archetipo e Disegni*, in A. M. Fundarò, *op.cit.*, p. 117.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Per approfondimento circa la storia e l'architettura del teatro Massimo: G. Basile, *Sulla costruzione del Teatro Massimo Vittorio Emanuele: risposta alle così dette quistioni principali del signor Craco*, Tip. dello Statuto, Palermo 1883; L. Maniscalco Basile, *Storia del teatro Massimo di Palermo*, Firenze 1984; A. Pomar, *Il Massimo. Un teatro, la città: cent'anni in vetrina*, Palermo, 1996; A. Maniaci, *Il Massimo di Palermo: il teatro della discordia*, in «ANANKE», n.23, a.1998, pp. 62-65.

³⁵ Vedi Antologia, in A.M. Fundarò, *op.cit.*

³⁶ «Il popolo d'Italia», anno V, n.200, 20 ottobre 1864 (ASSMCV, cat.13-classe 3-f.2, Teatro Garibaldi).

impegnare escludendo qualsiasi indicazione specifica circa le esigenze che l'architettura dovrà soddisfare tant'è che i partecipanti chiederanno dei chiarimenti circa gli spazi richiesti³⁷. Membri della commissione sono Antonio Francesconi, Fausto Niccolini - entrambi impegnati in ambito teatrale con la costruzioni o ristrutturazione di vari teatri - e Francesco del Giudice³⁸. La commissione, consapevole che il budget concesso fosse oggettivamente basso, decide di preferire «quel progetto che riuscendo in merito all'arte in primo luogo aveva richiesto una spesa proporzionata». Nonostante nessun progetto risultasse soddisfacente si decide di assegnare l'incarico all'architetto Luigi della Corte purchè apportasse delle modifiche al progetto. Per questioni burocratiche oltre che di reperimento dei fondi, in un momento di trasformazione urbanistica per la città, il teatro di della Corte - che nel frattempo viene a mancare - non sarà mai realizzato³⁹. Nel 1887 è pubblicato un nuovo bando (Fig.2) e nominata una nuova commissione composta da Federico Travaglini, Francesco Lomonaco e Pasquale Barone: consapevoli che quello del teatro sia «un tema abbastanza difficile in architettura»⁴⁰, arrivano alla conclusione che «niuno dei diciotto progetti appare a prima vista superiore a tutti gli altri, da indurre la commissione a dare il voto a suo favore»⁴¹, individuando comunque cinque progetti 'meritevoli' ai quali fu richiesto di apportare delle modifiche e riproporli alla Commissione⁴². Ancora, un anno dopo, un nuovo bando ed una nuova commissione con Federico Travaglini, Giuseppe Pisanti e Raffaele Folina; i commissari, precisano, *in primis*, di non aver tenuto conto dei risultati del concorso precedente, né del superamento del budget previsto ma di aver ritenuto «essenziali requisiti di un buon teatro [...] quelli di presentare, una stabilità largamente intesa accoppiata alla più comoda distribuzione degli ambienti, di avere uno spiccato carattere architettonico unito all'eleganza delle forme decorative, purchè conciliate con le esigenze dell'acustica, di possedere tutti i mezzi che la scienza e l'arte trovarono per evitare i pur troppo frequenti disastri, e per attenuare eventualmente le funeste conseguenze»⁴³.

Nei bandi, come nei precedenti casi, non appare un'evidente richiesta di rispondenza alle esigenze del teatro se non puramente compositive, ad esclusione delle richieste nei confronti dell'acustica e del rischio incendio, il che è comprensibile perché comportava il rischio di morte per gli astanti oltre che la distruzione di un bene per cui

³⁷ «[...] I chiarimenti [...] furono i seguenti. Pianterreno: Sala di trattenimento; sala di bigliardo; Sala di riposto; Spaccio di tabacchi; Spaccio di biglietti; Locale pel picchetto di guardia; Abitazione del custode; Guardaroba. Piano superiore: Sala da ballo; Sala di trattenimento; Sala di bigliardo; Sala dia giuoco Gabinetto di lettura; Due stanzini per toeletta; Sala di risposto per la località se prevista. Sala del teatro: Numero quattro ordini di palchi ciascuna fila di 13 o 15 palchi compresi quelle delle Lettere. Lo spazio risultante ripartirsi in un proporzionato numero di sedie di ferro fuso con la prima fila per posti distinti. Raccoglitori d'acqua piovana da servire nelle circostanze di un incendio.» (ASSMCV, cat.13-classe 3-f.1, Teatro Garibaldi - atti, *Concorso di un teatro con Casino per la Città di Santa Maria Capua Vetere*, s.p.)

³⁸ P. L. Ciapparelli, *Due secoli di teatri Campania. Teorie, progetti e realizzazioni*. Electa Napoli, 1999, p. 152.

³⁹ *Ivi*, p. 153.

⁴⁰ *Concorso per la costruzione di un teatro in Santamaria Capua Vetere, Relazione della Commissione esaminatrice allo Ill.mo Sindaco rappresentante comunale* (ASSMCV, cat.15 - classe 3 - f.1/a)

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ P. L. Ciapparelli, *op.cit.*, p. 154.

L'Ente aveva investito una forte somma. Se le considerazioni che inducono i commissari a prescegliere l'uno o l'altro progetto - escludendo le difformità rispetto alle esigenze del bando - nei primi due concorsi, sono puramente compositive sia dal punto di vista distributivo che estetico; al contrario, le linee guida per la valutazione della validità dei progetti nel terzo concorso palesano l'esigenza di premiare la soluzione che meglio abbia saputo, invece, mediare tra esigenze compositive, acustiche e di sicurezza. Il concorso è vinto da Antonio Curri (cfr. 4.3.1).

I punti fermi che accomunano i tre bandi si riconoscono nella qualità acustica - con la consapevolezza che essa è il frutto di un equilibrio tra materiali e forme - nella visibilità e nei dispositivi previsti per il rischio incendio. Emerge, inoltre, la difficoltà del tema per il suo bisogno di conoscenze multidisciplinari e per la ricerca di un sottile equilibrio tra spazi, forme e materia. In tutti centrale è il ruolo dello studioso o del progettista con competenze specifiche sui singoli temi che interessano l'architettura teatrale, a confermare la necessità di conoscenze e competenze multiple nella gestione del progetto di tali manufatti, concetto estendibile anche ai progetti di conservazione di tali architetture, ora storiche. Accanto alla conoscenza si pone il valore dell'esperienza nel settore, che si esplicita sia nella conoscenza della storia dell'architettura teatrale che di esperienze contemporanee, per trarne insegnamento, migliorandone le soluzioni ed evitandone i 'difetti'; si tratta di un dato emergente soprattutto nella argomentazione dei progettisti che supportano e giustificano le loro scelte.

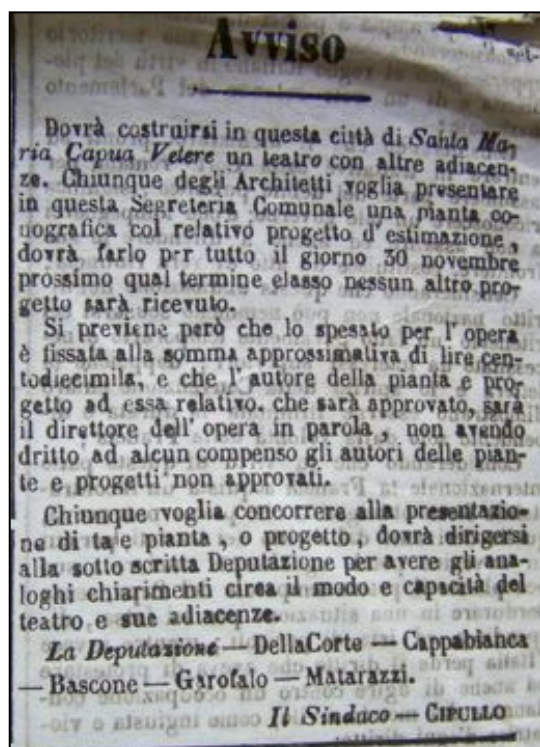


Fig.1 - 'Avviso' (1864) pubblicato per la progettazione del teatro Garibaldi di Santa Maria Capua Vetere. (in «Il popolo d'Italia», anno V, n.200, 20 ottobre 1864 - ASSMCV, cat.13-classe 3-f.2, Teatro Garibaldi).

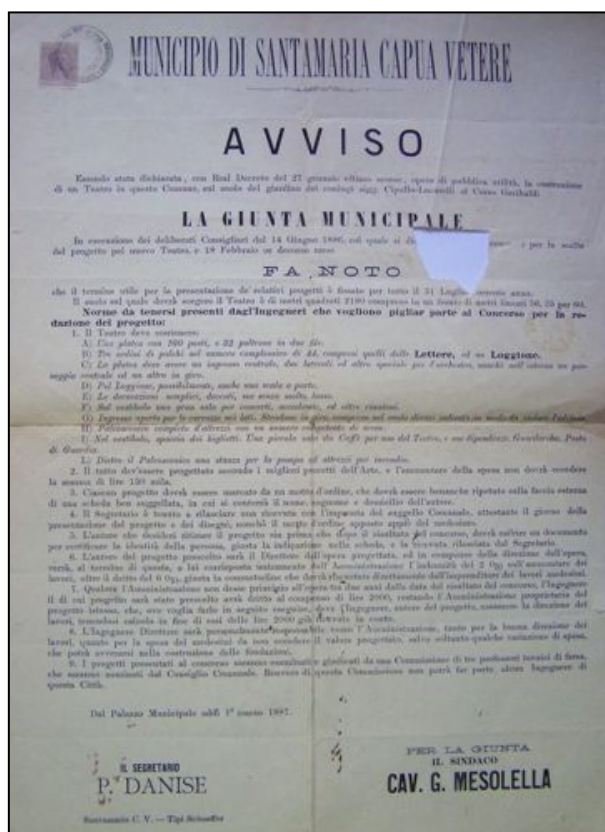


Fig.2 - 'Avviso' (1887) pubblicato per la progettazione del teatro Garibaldi di Santa Maria Capua Vetere. (ASSMCV, cat.13-classe 3-f.2, Teatro Garibaldi).

La conservazione del carattere di specificità dell'architettura teatrale nel suo essere 'orchestra' intesa come insieme di elementi che funzionano solo se 'accordati' tra di loro si legge nelle finalità del bando (2005) per il *Concorso di progettazione in due gradi. Lavori di restauro e ristrutturazione del teatro Marengo di Novi Ligure*⁴⁴, ma ancor prima nella modalità in cui è stato redatto il bando oltre che nelle professionalità coinvolte.

Obiettivo del bando è la 'valorizzazione e ristrutturazione dell'immobile, collocato in una zona centrale della città, per restituirlo alla sua funzione originaria'⁴⁵ tenendo in massima considerazione il suo valore storico-artistico⁴⁶. Il concorso è stato strutturato in due fasi: una prima che ha previsto la formulazione di sole ipotesi progettuali, ed una seconda, a cui accedevano i primi cinque progetti vincitori della fase precedente, per cui si richiedeva un progetto preliminare, tenendo in considerazione – in entrambi i momenti - esigenze ben precise dell'architettura del teatro, quali la rispondenza acustica, il restauro (e non sostituzione) della torre scenica oltre ad un'impiantistica specifica. Al fine di individuare con precisione «i bisogni e gli obiettivi specifici»⁴⁷ l'Ente Banditore ha, inoltre, integrato la documentazione di base del concorso con le *Linee guida per la progettazione*.



Fig.3 - Teatro Marengo, Novi Ligure. Interno della sala.

Nonostante la funzione fosse definita, quella teatrale, si rende necessario un confronto tra proposte al fine di individuare quella che meglio affrontasse il tema in termini di funzionalità secondo le necessità del teatro contemporaneo: l'uso, quindi, è tema di discussione, che presuppone una riflessione a monte circa le effettive

⁴⁴ Il bando è stato pubblicato nel 2005 voluto dalla Fondazione Teatro Marengo.

⁴⁵ *Concorso di progettazione in due gradi. Lavori di restauro e ristrutturazione del teatro Marengo di Novi Ligure*, bando, s.p., art. 1. c. 2., da www.comune.noviligure.al.it.

⁴⁶ «[...] seppur in stato di non utilizzo da anni, il Teatro Marengo ha conservato l'intera struttura lignea originaria della Sala e del Palcoscenico, oltrechè il raffinato partito decorativo, [...]». La tutela di questo aspetto costituisce, sicuramente, il tratto primario da cui si intende procedere per la sua ristrutturazione, [...]» in *Ivi*, art.1. c. 3.

⁴⁷ *Concorso di progettazione in due gradi*, cit.

potenzialità dell'architettura teatrale in questione rispetto all'uso che se ne ipotizza, a conferma che non esistono soluzioni 'preconfezionate' per edifici che appartengono al patrimonio storico.

Per la redazione dei bandi – di primo e secondo grado – sono stati coinvolti professionisti esperti nei vari ambiti dell'architettura teatrale⁴⁸; così come nella Commissione Giudicatrice⁴⁹, presieduta da un rappresentante dell'Ente Banditore, hanno preso parte esperti dello specifico ambito affiancati da rappresentanti degli Enti preposti al rilascio dei pareri necessari per l'autorizzazione di un progetto preliminare che interessi un teatro storico (Soprintendenza e Vigili del Fuoco). Da giudizi specifici relativi ad un unico aspetto ne deriva un giudizio integrato attribuito alla soluzione che meglio bilancia le esigenze specifiche d'uso, di funzionalità, di tutela nell'accezione più ampia di rispetto dell'autenticità sia materiale che immateriale, presupponendo che sia la soluzione migliore dal punto di vista della qualità architettonica⁵⁰.

Come in fase di progettazione - come è emerso dai tre progetti a base di concorso - si è reso necessario il soddisfacimento di esigenze di ambiti disciplinari differenti tra di loro, ancor più ciò è indispensabile per interventi su architetture esistenti, su cui sovente interventi e stratificazioni nel tempo hanno contribuito a definirne il carattere e la complessità: l'acustica del teatro Marenco, ad esempio, è probabile non sia uguale all'originaria, essendo mutate le superfici anche solo per la creazione della naturale 'patina del tempo' da leggere come valore aggiunto per l'architettura⁵¹.

Tuttavia l'approccio progettuale su esposto presuppone la consapevolezza del detentore del bene del suo duplice valore storico e artistico oltre che del suo non trascurabile ruolo all'interno della società, per cui si potrebbe individuare in esso anche un *valore civile*; d'altro canto, appare necessaria anche la consapevolezza da parte dei

⁴⁸ Per la redazione del Bando, così come per la redazione delle *Linee Guida* la Fondazione si è avvalsa di collaboratori esterni esperti in materia di architettura teatrale; in particolare per la redazione del *Documento preliminare all'avvio della progettazione* – linee guida per la II fase - i collaboratori sono stati: F. Malgrande (scenotecnica), A. Farina (acustica), R. Silingardi (architettura del teatro, nominato su indicazione del C.N.A.)

⁴⁹ “I membri della Commissione Giudicatrice sono: il Presidente della Commissione Giudicatrice, scelto tra uno dei componenti del consiglio d'Amministrazione della Fondazione del teatro Marenco; un architetto esperto in materia di recupero di strutture teatrali, nominato C.N.A.; un funzionario dei Vigili del Fuoco [...]; un funzionario della Soprintendenza dei beni culturali [...]; un ingegnere esperto in ambientazione acustica e impianti; un ingegnere esperto in scenografie e impianti di scena; un architetto esperto nella materia del concorso; un professionista esperto nella materia del concorso scelto tra i membri della Fondazione” in Ivi, art. 2. e. 7.

⁵⁰ «Criteri per la valutazione delle proposte. [...]: capacità d'inserimento del progetto nel contesto urbanistico esistente, con particolare riferimento alla qualità del restauro conservativo e al recupero artistico e architettonico proposti, in congruenza ai vincoli esistenti per i beni sottoposti alle disposizioni di tutela di cui al D.Lgs 490/1999 [...], fino a 25 punti; qualità delle soluzioni proposte in termini di acustica, illuminotecnica, e impianti in generale, fino a 20 punti; qualità delle soluzioni proposte in termini di impianti di scena, fino a 15 punti; capacità di valorizzazione e ottimizzare la funzionalità degli spazi interni, in base alle esigenze descritte, anche in relazione alle caratteristiche urbanistiche e architettoniche del luogo, fino a 20 punti; fattibilità tecnico-economica delle soluzioni proposte, in relazione ai costi-benefici, al costo complessivo dell'intervento, alla possibilità di realizzazione in stralci funzionali, all'impatto delle opere e dei cantieri durante la fase di esecuzione delle opere, fino a 20 punti.» in Ivi, art. 3.c.

⁵¹ La seconda fase del concorso ha visto vincitori ex-aequo (2005) il gruppo capeggiato dall'architetto Giovanni di Muzio ed il gruppo coordinato dall'architetto Giorgio Pasquini, tuttavia il progetto definitivo è stato redatto dall'architetto Di Muzio ed è in fase di elaborazione il bando per l'appalto-concorso per l'elaborazione del progetto esecutivo e per l'esecuzione dei lavori.

progettisti delle peculiarità dell'architettura teatrale e dei valori di cui si fa viatico, di cui se ne impone eticamente rispetto, che richiedono competenze specifiche

Molto più di frequente il bando di concorso non prevede alcuna tipo di competenza tecnica ai progettisti che intendono partecipare al concorso se non l'attestazione d'aver affrontato progetti simili: per cui nessuna specificità nella redazione del bando né alcuna richiesta peculiare all'architettura teatrale se non quella di assicurare la funzione di luogo per lo spettacolo. L'attenzione non è quindi posta alla conservazione del bene, in quanto non esplicitamente richiesto, piuttosto la tendenza è alla creazione di un luogo estremamente moderno dal punto di vista tecnologico. Nel 2007 il comune di Marcianise (Caserta) ha indetto, ad esempio, un *Concorso di progettazione per il restauro e risanamento conservativo del teatro Mugnone*; il teatro⁵² (figg. 4,6), risalente all'inizio del Novecento, è stato progettato dall'ingegnere napoletano G. Battista Comencini. È ormai in stato d'abbandono dagli anni Ottanta, in seguito ai danni subiti con il terremoto del novembre 1980 che hanno minato il precario equilibrio che lo stesso aveva acquisito in seguito ai danni del bombardamento del 1943 che avevano costretto a demolire la pericolante torre scenica. L'appalto concorso si pone come obiettivo il fine di «restituire allo stesso (teatro) la funzione di teatro, garantendone nel contempo un uso più ampio quale: cinema, centro espositivo, centro congressi, etc.»⁵³; tuttavia non presenta alcuna specificità riconducibile alle peculiari caratteristiche ed esigenze di un teatro. L'assenza di specificità si riflette anche sugli esiti progettuali; con riferimento al progetto vincitore⁵⁴ (figg.5-7) che sarà messo in opera, appaiono evidenti alcune perplessità. Il teatro allo stato attuale è privo di tetto, in stato di forte dissesto sia le murature perimetrali che il solaio della balconata mentre quel che resta della torre scenica è in forte stato di degrado a causa, soprattutto, degli agenti atmosferici.

⁵² Vedi scheda d'inventario n.8.

⁵³ 'Procedura aperta per l'affidamento d'incarico del servizio di progettazione definitiva nonché progettazione esecutiva, direzione dei lavori e coordinamento della sicurezza in fase di progettazione ed esecuzione del primo stralcio dei lavori di restauro e risanamento conservativo del teatro "Mugnone" in Marcianise (Ce), p.3, in [www.comune.marcianise.ce.it/bandi e concorsi](http://www.comune.marcianise.ce.it/bandi_e_concorsi).

⁵⁴ Il progetto è stato redatto dagli architetti Marco Mazzella, Vincenzo Sparaco e Luigi Vergone, con consulenti per le strutture, per gli arredi e per l'acustica.



Fig.4. Teatro Mugnone, Marcianise (Ce). Interno della sala.



Fig.5. Teatro Mugnone, Marcianise (Ce). Interno della sala secondo il progetto vincitore del concorso. (www.europaconcorsi.it)



Fig.6. Teatro Mugnone, Marcianise (Ce). Disegno del prospetto progettato dall'ing. G. B. Comencini (da Documentazione allegata al bando di concorso: www.europaconcorsi.it)



Fig.7. Teatro Mugnone, Marcianise (Ce). Prospetto secondo il progetto vincitore: secondo le prescrizioni della Soprintendenza locale non sarà realizzata la sopraelevazione sul portico oggi inesistente- www.europaconcorsi.it.

Considerando le esigenze del bando appare chiaro che la destinazione sia quella di luogo polivalente destinato all'ascolto benchè con esigenze molto differenti; osservando i grafici del progetto vincitore si osserva come per la sala sia prevista una copertura in vetro, con pendenza verso la platea e quindi ci si chiede quale possa essere il comportamento acustico di una sala progettata con il tetto in vetro considerando che questo non ha qualità assorbenti ma solo riflettenti e con pendenza contraria alla propagazione delle onde (dal palco verso la platea).

Al di là dei concorsi di progettazione, nel corso della ricerca, è emerso come le progettazioni a carico di teatri storici, siano genericamente prive di alcuna consapevolezza della sua complessa composizione - non solo formale - oltre che di nessuna competenza specifica se non nel campo impiantistico, ove, tuttavia, il progetto

diviene soprattutto un'opera di omologata rispondenza alle prescrizioni normative, privo di criticità e di soluzioni specifiche al caso in oggetto.

5.2 Nuovi usi e conservazione delle architetture teatrali

La questione della destinazione d'uso ha sempre permeato il dibattito sul restauro dei monumenti insieme all'idea secondo cui la funzione sia garanzia di conservazione, a condizione che essa sia compatibile con le vocazioni dell'edificio.

Il legame tra architettura, funzione e conservazione è presente già nella Carta Italiana del restauro del 1932 ove si legge che «nei monumenti che possono definirsi viventi siano ammesse solo quelle utilizzazioni non troppo lontane dalle destinazioni primitive, tali da non recare negli adattamenti necessari alterazioni essenziali all'edificio»⁵⁵ riprendendo le indicazioni della Carta di Atene dell'anno precedente, secondo cui «la occupazione dei monumenti ne assicura la continuità vitale, purchè la moderna destinazione sia tale da rispettare il carattere storico»⁵⁶; concetti questi ultimi ripresi e aggiornati nella Carta di Venezia (1964) all'articolo 5⁵⁷.

La questione della funzione è, nel caso in esame, raramente trattata in termini di 'aggiustamenti manutentivi', di 'adattamenti', di 'minimo intervento' o, comunque, escludendo la possibilità di radicali sostituzioni⁵⁸, come suggerito dalle varie Carte di indirizzo.

Il problema della definizione di una nuova funzione per gli spazi teatrali nasce già nei primi anni Venti del Novecento soprattutto per quegli edifici che non avevano trovato sviluppo nel cinema. Le architetture teatrali hanno subito nel tempo più svariati utilizzi: dal deposito di travi in ferro del teatro di Palermo, all'utilizzo, poi scongiurato, come garage del teatro (Fig.8) per il teatro Parioli di Roma, avvicinandosi al destino delle sale cinematografiche sempre più spesso trasformate in supermercati⁵⁹.

L'architettura del teatro è parte della sua funzione originaria cui partecipa in maniera essenziale. Attribuire al teatro storico la funzione originaria è, nella maggior

⁵⁵ Carta italiana del restauro (1932), art.4.

⁵⁶ Carta di Atene (1931), art. II.

⁵⁷ Si aggiungono alla Carte citate:

- *Carta italiana del restauro* (1972): (Allegato B) Allo scopo di assicurare la sopravvivenza dei monumenti, va inoltre vagliata la possibilità di nuove utilizzazioni degli antichi edifici monumentali, quando queste non risultano incompatibili con gli interessi storico-artistici. I lavori di adattamento dovranno essere limitati al minimo, conservando scrupolosamente le forme sterne ed evitando sensibili alterazioni all'individualità tipologica, all'organismo costruttivo ed alla sequenza dei percorsi interni.
- *Convenzione di Granada* (1985): (art.II) Ciascuna parte s'impegna a favorire, pur rispettando il carattere architettonico e storico del patrimonio: l'utilizzazione dei beni protetti tenendo conto dei bisogni della vita contemporanea; l'adattamento, quando esso si dimostra appropriato, degli antichi edifici a nuovi usi.

⁵⁸ D. Fiorani, *Fruire e trasmettere: convergenze e antitesi nel restauro*, in AA.VV., *La fruizione sostenibile del bene culturale*, Nardini, Firenze 2006, p. 19.

⁵⁹ Si veda il caso, nella città di Napoli, della recente trasformazione dello storico cinema Adriano in supermercato (luglio 2011), così come del cinema Santa Lucia.

parte dei casi, sentita come una scelta obbligata sia per motivi sociali (cfr.5.3) sia perché, molto di frequente, è ritenuta impossibile qualunque altra funzione da parte dei proprietari o detentori o da parte dei progettisti che trovano nello spettacolo una soluzione scontata, senza interpretare le potenzialità intrinseche nel limite imposto dalla costruzione in questione.

Allo stesso modo, la mancata rispondenza della fabbrica alle contemporanee esigenze di fruizione, con sottese finalità economiche, induce con rassegnazione ad una soluzione univoca: la demolizione. A tal proposito, è di piena attualità il dibattito circa la paventata demolizione del Teatro Lirico di Milano, opera di Antonio Cassi Ramelli, inaugurata nel 1938 sulle ceneri di un altro teatro progettato dal Piermarini: edificio dall'alta qualità architettonica, luogo che dalla storia è riconosciuto per essere stato sede dell'ultimo comizio di Mussolini, palcoscenico di prova del teatro alla Scala, è destinato ad essere sostituito da un multisala. L'ipotesi di una nuova funzione o di caratterizzare lo spettacolo rispetto alle potenzialità della sala non è stata presa in considerazione⁶⁰.



Fig. 8. Michinan theatre, Detroit. (da «L'espresso», 17/03/2011, p.116.)

Non è scontato che la funzione originaria di un edificio sia certamente la funzione compatibile con le vocazioni di un edificio: molte funzioni nel tempo si sono trasformate e non trovano più adeguata risposta negli ambienti che per esse erano stati costruiti. Nella prassi la funzione originaria equivale a creare una torre scenica che abbia le potenzialità per accogliere lo spettacolo contemporaneo o che sia estremamente versatile; ancora l'esigenza è soddisfatta - tranne rari casi - sostituendo la macchina scenica (cfr. 3.2) a discapito dell'esistente: la funzione si conserva, la materia scompare. Tuttavia, la tecnica può contribuire alla conservazione della funzione originaria, fornendo i mezzi, le tecnologie necessarie per sopperire alle esigenze del

⁶⁰ Un esempio è riconoscibile nell'utilizzo del teatro Garibaldi di Palermo (vedi 3.2).

moderno spettacolo con il ricorso al virtuale che consente di creare effetti, scenografie 'da lontano', senza alterare la materia dell'architettura (cfr.3.2).

Alle esigenze funzionali, relative all'aspetto puramente scenotecnico, seguono le problematiche legislative sulla sicurezza relativa ai luoghi di pubblico spettacolo che pretendono le stesse prestazioni che può avere un nuovo edificio: per tale motivo la funzione originaria può essere incompatibile con la costruzione storica anche per l'invadenza degli impianti. Nel complesso, dunque, si nota come la necessità dell'architettura teatrale di mantenere la destinazione d'uso originaria e di mettere in scena spettacoli con tecnologie moderne, seppur in un edificio fortemente vincolato dalla sua stessa funzione e per questo suscettibile di non molte mutazioni dal punto di vista architettonico, sia la motivazione che influenza fortemente le scelte progettuali.

Nel discorrere sulla questione della funzione è necessario soffermarsi sull'ormai storicizzata trasformazione del teatro in cinema, funzione potenzialmente tra le più simili e maggiormente compatibile a quella teatrale. Se l'adattamento alla funzione di cinema, si è tradotta in termini materiali, per la torre scenica, nell'introduzione del pannello per le proiezioni con le sue varie componenti, in termini di conservazione si è tradotta nell'abbandono di tutti gli elementi componenti la preesistente macchina scenica, ove non sono stati destinati al macero non avendo attribuita più alcuna funzione, con conseguenti problematiche derivanti dall'assenza di manutenzione, o di un utilizzo improprio. Accanto ad una situazione di totale abbandono non mancano casi di totale distruzione: è il caso del Teatro Iris di Torre del Greco che, nel trasformarsi in cine-teatro, qualche anno dopo la sua inaugurazione, vede totalmente demolito il piano del palcoscenico con annesso sottopalco (cfr. 1.3, fig.5).

Il cambio di funzione in cinema è certamente stato il più diffuso ma allo stesso tempo, alla luce degli 'effetti' che tale cambiamento ha avuto sugli edifici teatrali – o almeno dalla riflessione che ne deriva circa le più ricorrenti modalità d'intervento - è probabilmente, anch'essa, una funzione poco compatibile con le esigenze di conservazione di una architettura dalle molteplici valenze quale è il teatro.

Nel caso del Teatro Umberto I di Nola⁶¹, risalente agli anni Venti, utilizzato sia come teatro che come cinema, le trasformazioni e sostituzioni di elementi della scenotecnica, sono continui: l'ultima sostituzione del piano del palcoscenico è databile al 2011 per motivi di semplice funzionalità. Sebbene sia un teatro liberty con parte degli elementi d'arredo ancora originari, per l'esigenza di 'funzionare' esso muta continuamente i suoi apparati scenotecnici, considerati nella loro singolarità come 'macchine' e non nel loro complesso con le sue molteplici valenze.

La definizione della funzione è determinata da molteplici fattori. E' necessario considerare, *in primis*, lo status giuridico in riferimento alla proprietà: la diffusa proprietà privata soprattutto nell'architettura del Novecento, scevra da alcun impedimento di tipo vincolistico di tutela, e sovente inconsapevole della valenza del bene, predilige una funzione tale da inserire il manufatto nel mercato economico e, quindi, produrre reddito. Il suddetto atteggiamento è riconosciuto nei numerosi casi

⁶¹ Cfr. scheda d'inventario n. 23.

campani, di proprietà privata, privi di tutela, a rischio di demolizione, o di riduzione a puro involucro per il cambio radicale di funzione. Nella prassi si nota che la possibilità di individuare una funzione tale da assicurarne la conservazione della 'materia' oltre che della percezione spaziale, non è mai presa in considerazione, con atteggiamento rassegnato all'impossibilità d'intervenire secondo tali termini.

La conservazione non trova giustificazione in termini economici ma in termini di civiltà e di educazione, seppur mediata e non diretta; ciò non significa escludere l'implicazione economica del 'bene culturale ma considerare la necessità di conservarlo e tramandarlo per sole ragioni «d'ordine spirituale, prime fra tutte la tutela della memoria e dell'identità di un popolo»⁶². Ne consegue che la rifunzionalizzazione non è da intendere quale mezzo per ottenere l'utilità ad ogni costo ma, piuttosto, come occasione culturale che, attraverso un utilizzo, ne assicuri la conservazione per le generazioni future⁶³: si tratta di progettarne un uso corretto che, rispettando l'esistente, possa trovare delle opportunità nei limiti.

Tuttavia, la risposta della 'demolizione', dello smembramento e sostituzione è la strada più facilmente percorribile, autorizzata, inoltre, dalla norma⁶⁴. Sebbene di proprietà pubblica, ai grandi teatri pubblici, è richiesto di rispondere alla stessa richiesta: con modalità differenti, la conservazione della funzione ma con la necessità di adeguarla alla nuova concezione – rispetto a quella per cui sono stati realizzati – dello spettacolo richiede, con interventi lontani da alcun principio conservativo (cfr.3.1). Ciò che prevale è ciò che Riegl definisce 'valor d'uso', in contrasto con un valore storico non riconosciuto, ancora *in fieri*, per cui il primo è quasi incontrastato.

Una funzione compatibile con l'architettura del teatro è tale da rispettarne innanzitutto l'autenticità, sia nei confronti della materia, sia nei confronti della sua potenziale armonia; è un'attività che preveda minimi cambiamenti nello spazio del teatro, sia degli ambienti visibili, sia, soprattutto delle architetture nascoste (quali tutti gli elementi della torre scenica) potenzialmente reversibili. E' un'attività che nel suo potenziale essere estremamente distinguibile esalti le valenze del luogo in cui è ospitata.

E' un'attività, quindi, che non comporta l'eliminazione o sostituzione della macchina scenica storica se non di elementi puntuali (consunti, ad esempio) nonché dei 'vuoti' al di sotto della platea o del palcoscenico, o che cambi i materiali di cui si compone la sala in maniera arbitraria. S'è visto, infatti, che interventi come i succitati annullano le valenze di cui un teatro storico può essere portatore in termini di caratteristiche costruttive e compositive, artistiche, acustiche, e soprattutto nel suo essere portatore di 'memoria' per cui è da leggere come un documento/monumento, nell'accezione di Jacques Le Goff⁶⁵, di civiltà. Proprio per il variabile valore che un teatro assume per le differenti città, non è possibile generalizzare circa la modalità con

⁶² D. Fiorani, *Restauro e tecnologie in architettura*, Carocci, Roma 2009, p. 16-17.

⁶³ R. Prescia, *Il tema della rifunzionalizzazione nella dialettica antico-nuovo*, in A. Ferlenga - E. Vassallo - F. Schettino, *Antico e nuovo. Architetture e architettura*, Il Poligrafo, Padova 2007, vol. II, p. 988.

⁶⁴ L'intervento più diffuso è la 'ristrutturazione edilizia' che prevede opere di demolizione e ricostruzione.

⁶⁵ J. Le Goff, *Documento/monumento*, in *Storia e memoria*, Einaudi, Torino 1992, pp. 443-455.

cui affrontare la problematica delle nuove funzioni: è necessario affidarsi al 'caso per caso' guidato dal riconoscimento dei valori specifici di cui l'architettura in questione è veicolo.

E' evidente, a titolo d'esempio, che il teatro di San Carlo non ha le stesse valenze riconoscibili nel teatro Moderno di Torre Annunziata: differenti dal punto di vista architettonico, artistico, storico, e soprattutto, civile. Se il primo ha un riconoscimento in ambito internazionale, il secondo è legato alla società della cittadina in cui sorge; l'uno risponde all'esigenza di un teatro d'*élite*, l'altro è un teatro per tutti che si piega anche ad ospitare il cinema per seguire il suo pubblico; se il San Carlo è il luogo esclusivamente dello spettacolo, il Moderno è il luogo di aggregazione maggiore della città per cui è lo spazio dove non solo si tengono spettacoli teatrali – e cinematografici – ma dove si tengono riunioni di vario genere, dai comizi politici ai convegni, divenendo l'edificio tra le cui mura si è costruita la storia del luogo.

Definire una funzione compatibile con le istanze del teatro storico, non è, di certo, un processo immediato. Significativi, ad esempio, sono i percorsi seguiti nella definizione della funzione per il teatro Sociale di Bergamo e per il teatro Marengo di Novi Ligure.

Il teatro Sociale di Bergamo è inaugurato nel 1808 su progetto di Leopoldo Pollack che progetta una sala a ferro di cavallo con tre ordini di palchi ed un loggione; chiuso dal 1932, negli anni Ottanta presenta gli effetti di un'assente manutenzione e di un uso improprio; nello stesso periodo è stato oggetto di numerosi progetti che ne hanno visto mutare la destinazione d'uso - dalla sala cinematografica all'aula magna dell'Università della città - ma che non hanno mai trovato positivo riscontro nella committenza. Tuttavia, per molto tempo è stato luogo di esposizione per mostre temporanee che hanno trovato il loro spazio nell'area della platea ormai priva delle poltrone: un intervento minimo, quale è stato la creazione di strutture per gli allestimenti, totalmente reversibili, ha garantito una funzione al teatro, compatibile anche con le misure di sicurezza richieste dalla normativa, evitando di utilizzare i palchi - dichiarati inagibili per motivi strutturali - e limitando l'accesso delle persone per rispondere alle richieste della normativa vigente nei confronti del rischio incendio.

Il teatro è stato oggetto di recente di un progetto di restauro⁶⁶ che ha previsto «il recupero di tutti gli spazi del complesso alla funzione teatrale»⁶⁷, con interventi anche poco fedeli ai principi di distinguibilità e soprattutto di reversibilità.

Per il teatro Marengo è stato seguito un processo simile: con l'idea di bandire un concorso per la scelta della proposta progettuale migliore, strutturando il concorso in due fasi. La prima fase ha previsto la valutazione delle diverse proposte progettuali per la scelta della destinazione d'uso, sia in relazione al contesto urbano, nella

⁶⁶ Il progetto è stato curato da Nicola Berlucchi con la collaborazione di Alberto Piccinelli, Franco Malgrande, Nicola Fumagalli, Giorgio Croci e Alessandro Bozzetti (consolidamento strutturale), Marco Belardi, Marco Caffi e Raphael Caratti (impiantistica). Le opere sono state realizzate tra il 2006 ed il 2009. (F. Fornoni, (a cura di), *Il teatro sociale di Bergamo. Il restauro*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2009)

⁶⁷ F. Fornoni, (a cura di), *op.cit.*, p. 179.

considerazione del teatro come elemento simbolico del nucleo cittadino, sia in relazione alle scelte progettuali relative alla conservazione dell'edificio teatrale nelle sue duplici valenze.

I due casi suddetti hanno indotto, comunque, alla scelta di mantenere la funzione principale di 'teatro'; è stato possibile individuare ulteriori casi in cui all'edificio teatrale è stata attribuita una nuova destinazione d'uso.

Il teatro Margherita di Bari esplicita in maniera esemplare l'esigenza del cambiamento di funzione in relazione agli eventi storici che hanno caratterizzato la vita degli edifici teatrali. L'edificio fu costruito tra il 1912 e il 1914 al posto del vecchio teatro in legno distrutto da un incendio qualche anno prima; progettato per conto della 'Società Anonima Pubblici Divertimenti Orfeo di Bari' su progetto di Francesco De Giglio con la collaborazione di Luigi Santarella per la parte strutturale - è il primo edificio della città in cemento armato ed il primo in Europa su palafitte - l'edificio ha i caratteri dello stile Liberty, su pianta a ferro di cavallo, annesso ad altri spazi. Ben presto (1921) gli spettacoli teatrali sono alternati a quelli cinematografici fino all'occupazione dell'esercito anglo-americano: il teatro - rinominato Garrison Theatre - è adibito a sede di servizi ausiliari e d'intrattenimento delle truppe. Il bombardamento del 1943 e l'esplosione della nave Hederson nel 1945 lo danneggiano; l'anno successivo è riconsegnato ai proprietari che lo utilizzeranno come cinema fino al 1979 quando è stato consegnato al demanio dello Stato⁶⁸. Dopo quasi trent'anni di chiusura, nel 1998 è stato avviato un intervento che ha visto il restauro dei prospetti esterni lasciando quasi in rovina gli interni⁶⁹ ed il consolidamento strutturale dell'edificio.



Fig.9. Bari, teatro Margherita. Atrio del teatro durante l'Esposizione di J. Kounellis nel settembre 2010 (foto A. Pane, 2010)

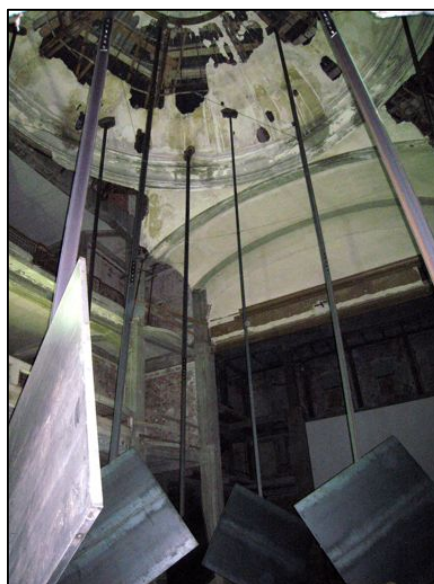


Fig.10. Bari. Teatro Margherita. Sala del teatro durante l'esposizione di J. Kounellis dove si legge come il limite imposto dal manufatto per il suo stato di degrado e di 'cantiere', è divenuto uno spunto per l'allestimento (foto A. Pane 2010)

⁶⁸ AA.VV., *La rete dei Teatri storici di Puglia*, Ed. Salentina, Galatina (Le) 2011, pp.17-19.

⁶⁹ A. Pane, *Bari: monumenti e arte contemporanea dal fossato del Castello Svevo al teatro Margherita*, in «Ananke» n.61/2010, p.164.

Fig.11. Plastico del progetto di D. Chipperfield per il BAC di Bari (www.urbanfile.it/ BAC - Bari Arte Contemporanea. Nuovo museo presso Teatro Margherita)



Fig.12. Bari, teatro Margherita. Interno dell'atrio secondo le previsioni progettuali. (www.urbanfile.it/ BAC - Bari Arte Contemporanea. Nuovo museo presso Teatro Margherita)



Fig.13. Bari, teatro Margherita. Scala scenica progettata da Chipperfield all'interno della sala del teatro.. (www.urbanfile.it/ BAC - Bari Arte Contemporanea. Nuovo museo presso Teatro Margherita)

Benché in parziale stato di abbandono, dal 2009, è stato occasionalmente luogo di esposizioni⁷⁰ (figg.10,11), fin quando, l'Ente Comunale, gestore del bene, ha deciso, in collaborazione con la Fondazione Morra-Greco, di realizzare al suo interno il BAC - 'Bari Arte Contemporanea'- il cui progetto è stato affidato a David Chipperfield⁷¹. Il progetto (figg.12,13), presentato nel marzo 2011, ancora in fase preliminare prevede un museo che si snoda, partendo dalla sala, in tutti gli ambienti ad essa annessi. La sala, appunto, svolge il ruolo di cerniera, e mostra se stessa tramite una rampa che diviene l'elemento di collegamento dei vari livelli. Seppur in via preliminare, il progetto, tramite l'elemento rampa 'calato' nel vuoto della sala definito dai soli palchi e dal

⁷⁰ 'Mostra del premio LUM per l'arte contemporanea', maggio 2009; 'Jannis Kounellis', 15 maggio/20 settembre 2010.

⁷¹ M. Lovecchio, *David Chipperfield per la Fondazione BAC della città di Bari*, in www.quotidianoarte.it, access: 20 settembre 2011.

plafond, si affianca all'esistente accettando il suo stato di parziale abbandono, progettando il nuovo con netto distacco, rendendo l'architettura in grado di ospitare una nuova funzione.

Funzione simile è stata vissuta, seppur in maniera inconsapevole considerando il suo ritorno ad essere 'teatro', dal teatro Garibaldi di S. Maria Capua Vetere (fig. 14); nella fase di abbandono vissuta dal teatro dopo essere stato cinema è stato oggetto di un progetto proposto da un'associazione⁷² con il fine di promuovere attività culturali legate al teatro, alla musica e alla danza; prima dell'inaugurazione della stagione teatrale, il teatro è adibito a luogo di esposizione di immagini ed elementi riferiti alla sua architettura: la sala è luogo di osservazione di una tela posta tra il secondo ed il terzo ordine di palchi – non agibili – che rappresenta un dipinto realizzato proprio per il teatro da un artista locale per la sua inaugurazione nel 1862; lungo le pareti che delimitano il corridoio di accesso al primo ordine di palchi sono poste immagini che raccontano dell'architettura del teatro stesso; sul piano palcoscenico, luogo dello spettacolo per antonomasia, sono esposte le tele dipinte utilizzate per le scenografie. Il cambio di funzione, seppur temporaneo in quanto il teatro è tornato ad essere tale, è stato possibile con un intervento che si è inserito negli spazi offerti dall'architettura trovando in essi un'opportunità di creazione e non un limite.

E' questa una funzione che non richiede alcun cambiamento al complesso scenotecnico che, anzi, può divenire elemento dell'esposizione attribuendo al luogo un valore aggiunto e peculiare.



Fig.14. S. Maria Capua Vetere (Ce), teatro Garibaldi, La sala durante una fase (di smontaggio) di una mostra.

Trasformazione in libreria prevedono invece i progetti riguardanti il teatro Lazzeri di Livorno ed il teatro El Ateneo Gran Splendid di Buenos Aires⁷³, entrambi di proprietà privata.

⁷² Associazione Capuateatrofestival.

⁷³ *Da teatro a libreria. A Buenos Aires una delle librerie più gettonate del mondo*, in www.architetti.info.it (quotidiano di informazione scientifica e tecnica, anno IV, n. 181/2011), access: 12 settembre 2011; www.fernandomanzone.com.ar/ar.corporatura/El_Ateneo_Gran_Splendid (sito ufficiale dell'architetto F. Manzone), access: 12 settembre 2011.

Il teatro Lazzeri, dopo esser stato trasformato in cinema ed aver vissuto un periodo di abbandono è stato trasformato un centro culturale privato con una libreria come attività principale (figg. 15-18); nello spazio della platea ha trovato spazio la sala di consultazione, i ballatoi utilizzati come punti di lettura o spazi annessi ai punti ristoro, mentre la torre scenica è divenuta il luogo dell'esposizione di libri e della consultazione⁷⁴. Al di là delle scelte riferite alla conservazione delle superfici, l'intervento si pone con distacco rispetto esistente lasciando leggibile l'architettura dello spazio teatrale nelle sue componenti volumetriche e compositive seppur frammentate: l'unitarietà tra i vari volumi non appare sottolineata, ma, piuttosto sono considerati come elementi 'singoli'. A tale logica d'intervento appare rispondere la soluzione progettata per la torre scenica, di cui, oltre ad essere negato il suo carattere di volume unico ed imponente (frammentandolo con l'inserimento di più solai), è negato il suo legame con la sala di cui appare come 'appendice'.

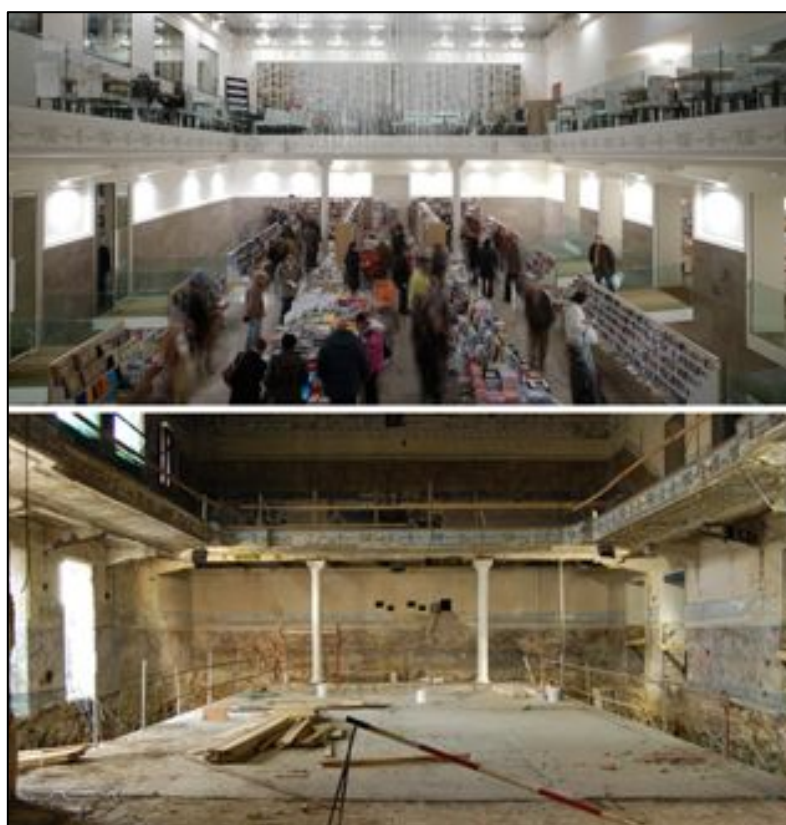


Fig.15-16. Livorno, ex-teatro Lazzeri; l'interno della sala prima (in basso) dei lavori e com'è oggi (in alto). (da www.archea.it/progetti).

⁷⁴ www.archea.it (sito ufficiale dello studio di progettazione che si è occupato del restauro), sezione 'Progetti'.



Fig.17 Livorno, ex-teatro Lazzeri. Il volume della torre scenica è stato 'tagliato' da piani che costituiscono ulteriori zone lettura o di consultazione per la libreria (da www.archea.it/progetti).



Fig.18. Livorno, ex-teatro Lazzeri. Vista della sala. I palchi sono utilizzati come arre ristoro e zone consultazione.(da www.archea.it/progetti).

Il progetto che ha interessato il teatro El Ateneo a Buenos Aires è stato curato dall'architetto argentino Fernando Manzone che lo ha trasformato in un punto vendita di una catena di librerie. Il teatro è stato inaugurato nel 1919, commissionato da un impresario locale, progettato dagli architetti Però e Torres Armengol, con una capienza di circa 1000 persone; alle decorazioni hanno lavorato anche gli italiani Nazzareno Orlandi, per la decorazione del plafone, e Troiano Troiani per le sculture. Negli anni Venti è stato adibito a cinema fino a quando è stato venduto ad un gruppo editoriale che ne ha richiesto la trasformazione. Nello spazio della sala Manzone colloca le scaffalature e le sedute per la consultazione, creando nella parte centrale un collegamento tramite scale mobili con il piano inferiore (figg. 19-21); il palcoscenico, conservato integralmente è divenuto un caffè-punto ristoro, mentre nei vari ordini di palchi, le scaffalature sono state affiancate alla muratura perimetrale della sala mentre nel restante spazio sono distribuite le sedute. Nel progetto di Manzone si individuano delle criticità relative alla conservazione dell'architettura nei suoi plurimi valori materiali e immateriali. Si legge, inoltre, il tentativo di attribuirgli una nuova funzione che, come nel caso precedente, potrebbe essere totalmente reversibile, consentendo all'architettura di conservare anche le sue caratteristiche immateriali quali l'acustica, variabili al variare delle caratteristiche delle superfici e dei volumi. Si è detto 'potrebbe' in quanto, nonostante il teatro conservi tutti i suoi apparati decorativi, dai parapetti delle balconate al sipario, il complesso scenotecnico, secondo un'ideologia che si avvicina alla 'pura conservazione', nel contempo ha previsto interventi che hanno per sempre alterato lo status dell'architettura sia nei suoi aspetti materiali che immateriali: squarciare il piano di platea, aumentare le dimensioni degli accessi ai vari ordini di palchi, sono interventi non minimali né rispettosi dell'autenticità dell'architettura. E'

Fig.19. Libreria Ex-teatro El Ateneo, Buenos Aires. La sala ed i palchi sono adibiti a biblioteca mentre sul palcoscenico trova posto un bar. (www.fernandomanzone.com.ar)



evidente come tali soluzioni tecniche possono essere affrontate anche in altri termini, con la previsione d'interventi che rispettino principi conservativi, giungendo alla medesima funzionalità. Allo stesso tempo la modalità con cui tale funzione è stata progettata all'interno impedisce, come nel caso del teatro Lazzeri, la leggibilità dell'unitarietà dello spazio del teatro, dove gli elementi della libreria appaiono quasi 'invadere' ed occupare ogni metro quadrato della sala, dei palchi, della torre scenica, senza distinzione alcuna.



Fig.20. Libreria Ex-teatro El Ateneo, Buenos Aires. Al centro della sala è stato creato l'accesso al piano interrato introducendo una scala mobile (www.fernandomanzone.com.ar)



Fig.21. Libreria Ex-teatro El Ateneo, Buenos Aires. I palchi sono adibiti anch'essi a esposizione lasciando presupporre che siano stati oggetto di un intervento strutturale che ne possa consentire di sopportare i nuovi carichi (www.fernandomanzone.com.ar)

Compatibilità di funzione è anche compatibilità impiantistica, tema estremamente delicato per l'architettura teatrale. In riferimento alla trasformazione in libreria è immediato il riferimento al pericolo dell'incendio in concomitanza con l'aumento del carico d'incendio dovuto alla presenza di materiale altamente infiammabile; tuttavia le più innovative tecnologie ben consentono di prevenire e controllare un incendio

(nell'ipotesi che non sia doloso). Nel caso del teatro Lazzari, essendo la struttura in cemento armato, ormai privo della componente scenotecnica - maggiormente esposta al rischio d'incendio - all'impianto non sono previste peculiari richieste per la conservazione dell'edificio nella sua specificità di 'teatro'; per il teatro El Ateneo, essendo dotato di palchi in legno, resta un aspetto da approfondire. Inoltre, ulteriore elemento di criticità appare l'aumento del carico sui solai: posizionare scaffalature con libri sul piano dei palchi, ma anche sullo stesso della platea (se al disotto c'è un vuoto), impone di certo degli interventi per aumentare la capacità di sostenere i nuovi carichi: quanto è reversibile un intervento che risponde a tale esigenza? È compatibile con le valenze immateriali del teatro?

Ultimo progetto, in ordine di tempo⁷⁵, che ha proposto una nuova funzione è la realizzazione di un ristorante all'interno dell'Opera Garnier a Parigi ideato da Odile Decq; con l'obbligo di realizzare una struttura caratterizzata dalla reversibilità, l'architetto francese, progetta una sinuosa struttura che sfiora la struttura del teatro esistente e si pone quasi in una posizione di opposizione di netta cesura rispetto all'esistente che, se in alcuni punti la valorizza, in altri la pone in secondo piano, quasi ignorandola (figg.22-24).

Conservare la funzione originaria non equivale ad una scelta conservativa per l'architettura: ne sono un esempio i notissimi San Carlo e alla Scala dove, pur di mantenere la funzione originaria, sono state del tutto ignorate le istanze conservative, forzando le potenzialità degli stessi.

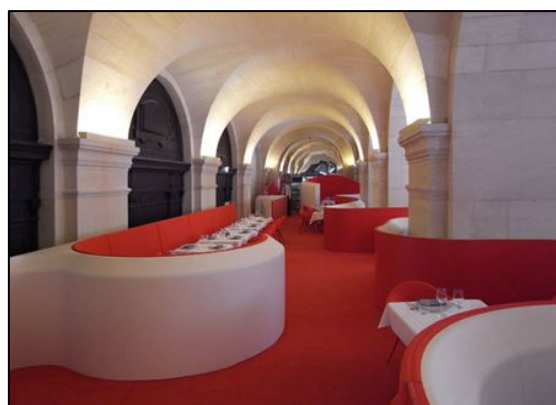


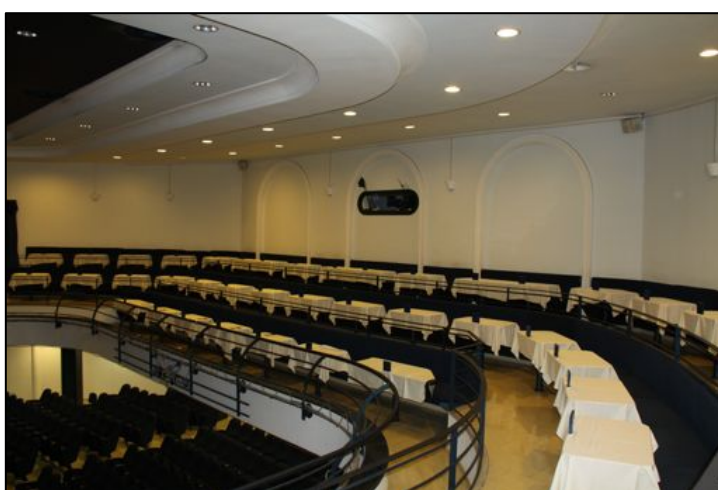
Fig.22-23-24. Opéra Garnier. Parigi. Immagini del ristorante realizzato all'interno dell'ottocentesco teatro. (www.designmag.it/Odile Decq e un ristorante a Parigi)

⁷⁵ Inaugurato nel luglio 2011.

Soluzioni simile è stata adottata nella trasformazione del teatro Alberti di Desenzano del Garda, di origine ottocentesca, in un ristorante - a sala ristoro è adita sia la sala del teatro che la galleria - in cui gli ospiti possono godere dello spettacolo come intrattenimento; con una logica simile il teatro Tasso di Sorrento offre ai suoi fruitori la possibilità della ristorazione a cui è stata allestita la galleria (fig. 25). Tuttavia il duplice intrattenimento (dello spettacolo e della ristoro) trovano origine nell'idea del 'politeama' di primo Novecento, dove nella sala, al posto delle poltrone erano poste tavoli e sedie e lo spettacolo era, soprattutto, legato al varietà.

Funzione diversa dall'originaria è quella attribuita al teatro Verdi di Cesena: trasformato in discoteca, che, seppur *in nuce* può riferirsi all'idea del teatro come sala da ballo, mostra molte perplessità legate soprattutto a questioni di sicurezza - in vista del maggior numero di fruitori - oltre che a problematiche di conservazione di un'architettura dell'Ottocento non concepita per 'assemblee di massa' quale può essere inteso l'intrattenimento offerto da una discoteca. Tale funzione è alternata quella di ristorante, di sala congressi e anche di sala per spettacoli. Quest'ultimo esempio pone in primo piano la questione degli spazi architettonici che, privati della loro funzione originaria, vengono utilizzati come semplici contenitori, al di là delle loro peculiarità architettoniche.

Fig. 25. Sorrento (Na), teatro Tasso. La galleria è stata adibita a sala ristoro; gli spazi necessari per la ristorazione sono stati ricavati all'interno di ambienti di servizio posti sul piano della galleria (foto 2010).



5.3 L'istanza psicologica negli esiti progettuali

Nell'architettura del teatro riconosciamo un valore complesso legato ad una molteplicità di valenze, materiali e immateriali⁷⁶, che comprendono l'ambito storico, architettonico, artistico e sociale. Alois Riegl in riferimento al valore storico afferma che «secondo i concetti moderni, qualunque attività e ciascun destino umano, del quale ci sia pervenuta una testimonianza o notizia, senza eccezione può rivendicare un valore

⁷⁶ G. Carbonara, *La reintegrazione dell'immagine*, Bulzoni, Roma 1976, p.24.

storico: in fondo ogni avvenimento storico vale per noi come insostituibile. Poiché, però, non sarebbe possibile prendere in considerazione l'infinità di avvenimenti, di cui si sono conservate testimonianze dirette e indirette e che si moltiplicano continuamente nel costante divenire, finora ci si è limitati di necessità a rivolgere l'attenzione prevalentemente e soltanto a quelle testimonianze che ci sembrano rappresentare tappe particolarmente evidenti del processo evolutivo di un campo determinato dell'attività umana»⁷⁷. E nell'atteggiamento della società riconosciamo anche il «valore sentimentale e perciò una questione del sentimento di vaste masse» conseguente alla aver apprezzato «nel monumento una "parte della propria esistenza"»⁷⁸. Nella descrizione di Riegl riconosciamo il valore che il teatro ha per la società a cui appartiene, per cui possiamo definirlo un monumento, un monumento/documento, riferendoci alla definizione di Le Goff⁷⁹ e al significato alla radice del termine monumento nel suo derivare da *memini*, cioè 'memoria'. Il teatro è soprattutto documento di vita, per il suo testimoniare di eventi, per il suo essere partecipe e spettatore della storia della città e dei suoi abitanti.

Nell'architettura della 'letteratura' del sistema dei teatri - la più diffusa - non riconosciamo sempre dei valori estetici ma piuttosto dei 'valori di civiltà' legati alla sua storia (cfr. 5.4). L'esistenza di tali valori, oltre che da dati oggettivi, è convalidata anche le numerose iniziative che proliferano sui contemporanei social network che si pongono a 'difesa' soprattutto dei teatri chiusi o a rischio demolizione. Si osserva un duplice atteggiamento: da una parte i cittadini che hanno vissuto il teatro nel suo periodo d'attività, dall'altra le nuove generazioni per cui il teatro è stato sempre chiuso o in rovina e che quasi pretendono di poter fruire dello stesso come un diritto allo spettacolo. L'immagine che si ha di entrambi ricorda la scena conclusiva del film *Nuovo Cinema Paradiso*, quando i cittadini di Bagheria assistono impotenti alla distruzione del 'loro' cinema, con atteggiamento nostalgico ma allo stesso tempo di rivolta. Il duplice atteggiamento è significativo, inducendo alla riflessione sul valore monumentale di tali architetture, inteso sempre nel significato etimologico di *memini*; allo stesso tempo testimoniano del loro potenziale ruolo educativo, di crescita culturale, svolto all'interno di una società che si possa definire civile, che si esplicita nel chiedere il teatro come 'diritto': tuttavia, è il fondamento del teatro che trova nel mondo greco le sue radici in cui il fruire del teatro era un diritto di tutti i cittadini a partire dagli schiavi.

All'esistenza di tali 'valori di civiltà', peculiari di ogni manufatto in ogni luogo, consegue una forte influenza del giudizio dei fruitori su quelli che sono gli esiti progettuali: come ricorda Roberto Pane «l'antico non è soltanto documento-oggetto da contemplare, ma la testimonianza di una storia di cui noi stessi siamo la viva stratificazione. Se quell'oggetto continua ad esserci necessario è perché fa parte della

⁷⁷ A. Riegl, *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere, i suoi inizi*, Ed. Alfa, Bologna 1990, p.28.

⁷⁸ A. Riegl, *Nuove tendenze nella conservazione*, in S. Scarrocchia, *Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti (1898-1905)*, CLUEB, Bologna 1995, p.296.

⁷⁹ J. Le Goff, *Documento/monumento*, in *Storia e memoria*, Einaudi, Torino 1992, pp.443-455.

nostra psiche»⁸⁰, per cui accanto alle istanze storiche ed estetiche si aggiungono le istanze psicologiche.

Tra le istanze psicologiche prevale un'esigenza emotiva che in maniera del tutto irrazionale non accetta il passaggio del tempo, rifiutando, incoscientemente, di partecipare alla storia con il proprio presente, e richiedendo un'immagine immutata. Quindi, se da un lato il teatro è visto come 'monumento', da preservare e proteggere perchè appartenente alla propria storia, intesa come fondamento del futuro, dall'altro si è disposti ad accettare la sua falsificazione, negando la storia stessa.

Tuttavia numerosi sono gli esempi che, in risposta ad un'esigenza emotiva collettiva, conduce ad interventi di restauro intesi come falsificazione dell'architettura: bisogna constatare che l'assenza dell'atto creativo, o la riduzione dello stesso a mera riproduzione meccanica nei processi progettuali, ha minato, e spesso impedito, la trasmissione al futuro del patrimonio teatrale, falsandone i valori di cui si sono veicolati. Da qui derivano i numerosi progetti guidati dal principio del 'dov'era e com'era o dal 'ritorno all'antico splendore', con un intervento di «chirurgia estetica inteso ad illudere d'un fittizio ritorno all'antica bellezza»⁸¹ e non con un «atto chirurgico inteso a risanare»⁸². Giulio Carlo Argan, escludendo tutto ciò che è replica, imitazione, in nome del carattere processuale della storia stessa⁸³, considerando che «non interessa sapere che cosa l'opera d'arte (o più in generale il 'monumento') sia stata, ma cos'è oggi, nella nostra coscienza»⁸⁴, nota come «tutto ciò che segna il passo e non porta avanti il processo, non modifica la situazione, è privo di autenticità»⁸⁵: anche lo stato di conservazione, quindi, rientra a pieno titolo nel concetto di autenticità come fatto storico. A sua volta, il giudizio sull'autenticità dipendendo oltre che dalla natura del monumento e del suo contesto culturale⁸⁶, non potrà formarsi su criteri uniformi⁸⁷.

Caratteristica dell'opera d'arte, del monumento, è la sua irriproducibilità, l'essere unico nelle sue valenze materiali e immateriali: proporre, quindi, di riprodurlo equivale a negare i suoi valori, negare il suo essere opera d'arte/monumento. Walter Benjamin in riferimento alle riflessioni sulla riproducibilità dell'arte afferma che «anche nel caso di una riproduzione altamente perfezionata, manca un elemento: l'*hic et nunc* dell'opera d'arte - la sua esistenza unica ed irripetibile nel luogo in cui si trova. Ma proprio su questa esistenza, e in null'altro, si attua la storia a cui essa è stata

⁸⁰ R. Pane, *C.G. Jung e i due poli della psiche*, in R. Pane, *Attualità e dialettica del restauro*, Solfanelli, Chieti 1987, p. 305.

⁸¹ G. C. Argan, *Autonomie regionali e tutela del patrimonio artistico*, in V. Russo, *Giulio Carlo Argan. Restauro, critica, scienza*, Nardini, Firenze 2009, p. 125.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ V. Russo, *Giulio Carlo Argan*, cit., p. 104.

⁸⁴ Proseguendo nella citazione: «La quale, insomma, ha bisogno dell'autenticità dell'arte per l'autenticità della vita. Dunque si tratta di capire come penetri e come si collochi l'opera d'arte nella coscienza: ed è per questo che il restauro non è la deduzione ma un fattore costitutivo di una teoria generale della critica. [...] perciò non è interpretazione ma restituzione del testo. L'interpretazione non potrebbe che adeguare l'opera ai temi e agli interessi dell'interprete, col risultato negativo di rendere 'attuale ciò che invece si vuole 'presente'» (G. C. Argan, *Premessa allo studio della storia dell'arte*, in V. Russo, *G. C. Argan*, cit., p. 115).

⁸⁵ *Ivi*, p. 104.

⁸⁶ *Document de Nara sur l'autenticité*, in B. G. Marino, *Restauro e autenticità. Nodi e questioni critiche*, ESI, Napoli 2006, 356-359, art.13.

⁸⁷ *Ivi*, art.11.

sottoposta nel corso del suo durare.»⁸⁸ E' per tale motivo che l'«hic et nunc dell'originale costituisce il concetto della sua autenticità», mentre «l'intero ambito dell'autenticità si sottrae alla riproducibilità tecnica»⁸⁹. Rispettare l'autenticità di un bene equivale in via prioritaria a rispettare la sua materia come 'epifania dell'immagine'⁹⁰: la prassi, invece, inverte il rapporto tra materia e immagine, accettando il sacrificio della materia e prediligendo l'estetica, secondo una visione semplicistica e purovisibilista, che prevalica sull'essenza.

Imitare decorazioni, rende luccicanti gli ori cancellando la patina del tempo - interventi scontati per un progetto che ha come obiettivo il 'com'era e dov'era' (fig. 26-32) o l'antico splendore' - impedisce il rispetto dell'autenticità di cui si fonda la conservazione.

Dalle varie riflessioni emerge l'esistenza di molteplici valori che, caso per caso, impongono la conservazione dell'edificio teatrale quale documento/monumento: nonostante ciò, nella prassi non si leggono interventi volti alla conservazione come ben lascia intendere la semantica utilizzata che definisce il progetto di 'recupero', 'rifunzionalizzazione', 'restyling', 'ristrutturazione', che non seguono principi conservativi di rispetto dell'autenticità, della compatibilità, del minimo intervento. E' pur vero che molti teatri sono giunti all'attualità in stato di forte degrado e manomissione per abbandono o per cambio d'attività, con strutture, apparati decorativi, macchine sceniche, fortemente compromesse: senza affidarsi al giudizio critico, l'obiettivo da raggiungere è divenuto, troppo spesso, il ritorno ad un'antica immagine: materialmente ciò comporta rimozione delle patine, copia e completamento delle decorazioni, modifica della materia a cui è imposto di testimoniare di un tempo che non gli appartiene (ad esempio: sostituzione dei parapetti dei palchi con materiali moderni a simulare il legno storico decorato), sostituzione della macchinaria storica, interventi che non sono contemplati nella conservazione dei monumenti. Falsi restauri, inganni 'stilistici' o insensate demolizioni creano un'artificiale rovina al pari dell'abbandono e che impediscono la difesa dell'integrità del monumento⁹¹.

Il ruolo della società come principale fruitore del patrimonio è un fattore da tenere in considerazione nella progettazione, in particolar modo per un edificio portatore di sentiti 'valori di civiltà'. Risulta indispensabile e centrale il ruolo del progettista che ha il compito di mediare tre istanze - storica, estetica, psicologica - cercando un equilibrio tra le stesse. Il prevalere dell'una sulle altre non conduce alla conservazione di un documento/monumento, qual è il teatro.

⁸⁸ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, trad. it. Di E. Filippi, Einaudi, Torino 2000, p.38.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ C. Brandi, *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino 2000.

⁹¹ G. Carbonara, *La reintegrazione dell'immagine*, Bulzoni, Roma 1976, p. 54.



Fig.26. Napoli, teatro di San Carlo. Immagine di una fase della pulitura delle decorazioni: l'obiettivo dell'intervento è stato quello di «restaurare la sala recuperandone per quanto possibile la versione del 1844» (AA.VV, *Teatro di S. Carlo. Memoria e innovazione*, Arte'm, Napoli 2010, p.84)



Fig. 27. Ascoli Piceno, teatro dei Filodrammatici. Parapetto dei palchi durante la fase di pulitura (foto 2010)



Fig. 29. Bari, teatro Petruzzelli. Immagine che ritrae i palchi dopo l'incendio.
(N. Berlucci, *Teatro La Fenice, teatro Petruzzelli, cappella della Sacra Sindone*, in *Salvati dalle fiamme*, atti del convegno, Lugano luglio 2006). Dal confronto con la fig. 29, si noti come il progetto a portato alla ricostruzione di una apparato decorativo ormai inesistente.



Fig. 30. Bari, teatro Petruzzelli. Immagine dei palchi nello stato attuale (Teatro pubblico pugliese)a cura di), *La rete dei teatri storici di Puglia*, Ed. Salentina, Galatina 2011, p.23).



Fig. 31. S. Maria Capua Vetere, teatro Garibaldi. Interno della sala prima dei lavori del 2000 (ASBAPSAE, Ce-Bn)



Fig. 32. S. Maria Capua Vetere, teatro Garibaldi. L'interno della sala nella sua veste attuale (foto 2011).

Fig. 33. Venezia, teatro La Fenice. Immagine dell'incendio che l'ha distrutta nel 1996 (M. Narpozzi, *Teatri Architetture 1980-2005*, Motta Architettura, Milano 2005, p. 188).



Significativo ed esemplificativo è il dibattito⁹² che ha preso corpo in seguito alla distruzione del teatro La Fenice di Venezia - soprattutto in vista dell'idea della ricostruzione - in occasione del quale si pongono interrogativi ed argomentano riflessioni sulle motivazioni per cui quando viene a mancare un monumento estremamente simbolico, quale La Fenice, si sviluppa un bisogno irrazionale che ne richiede insistentemente la ricostruzione che abbia gli stessi caratteri artistici e

⁹² Si veda «Ananke» n.13/1996, pp.2-66, V. Pastor, *Il Teatro La Fenice a Venezia: studi per la ricostruzione dov'era ma non necessariamente com'era*, in «Quaderni IUAV 08/99», IUAV, Venezia 1999

compositivi, con il prevalere del «sentimento di rimarginare la ferita il più in fretta possibile e la volontà emotiva di riavere indietro ciò che è andato irrimediabilmente perduto con l'incendio»⁹³.

Il processo che ha portato alla ricostruzione de La Fenice è esemplificativo dell'utilizzo di logiche contrastanti nella progettazione. Nell'*Introduzione* al progetto preliminare per la ricostruzione (alla base dell'appalto-concorso) si legge la consapevolezza che «La Fenice non potrà certo tornare a essere il teatro edificato dal Selva, ricostruito dal Meduna o modificato dal Miozzi: sia pure simile, non sarà nemmeno uguale al teatro dei giorni precedenti l'incendio»⁹⁴ e che «la nuova Fenice potrà essere [...] solo un'evocazione all'antica»⁹⁵; nel bando si legge ancora che «la conoscenza della costituzione fisica dei resti dell'edificio, tuttavia, non va intesa come il cardine su cui impennare un'improbabile azione di ritorno alle origini, di impossibile ripristino dei primitivi assetti e comportamenti strutturali del manufatto, così come l'approfondimento delle vicende vissute dalla fabbrica, delle sue modifiche aggiunte o elisioni subite non può costituire la base da cui muovere per operare un ripristino nelle forme iniziali del teatro»⁹⁶. Il testo lascia presupporre che le indicazioni progettuali volgano verso un restauro critico, con l'inserimento del nuovo nell'esistente tramite un 'armonico contrasto', tuttavia, nel seguito è precisato che «il nuovo, che [...] dovrà tendere l'immagine del teatro distrutto» mentre «l'esistente dovrà essere conservato il più possibile [...] vengono pertanto indicati, sia pur per sommi capi, quali condizioni dovranno essere rispettate nella ricostruzione: fino a che punto di potrà procedere 'imitando' l'aspetto e la sostanza delle parti del teatro distrutto, quali delle parti conservatesi sarà consentito eliminare». Partendo da idee che sembrano tendere alla conservazione dell'edificio nelle sue valenze storiche ed estetiche, il progetto si pone, quindi, poi nella scia del ripristino/ricostruzione: l'imitazione e l'eliminazione non rientrano tra le azioni che possono partecipare ad un progetto di conservazione escludendo la contemplazione del rispetto di alcuna istanza storica (*eliminazione*) oltre che estetica (*imitazione*). Con una logica contrastante che prevede contemporaneamente integrazioni delle decorazioni o 'copie' delle stesse per le Sale Apollinee⁹⁷, una

⁹³ R. Cecchi, *Presentazione* in AA.VV., *I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice*, Marsilio, Venezia 2000, p.13.

⁹⁴ *Progetto preliminare per la ricostruzione del Teatro La Fenice*, I. *Introduzione*, *Premessa*, in AA.VV., *I progetti...*, cit., p.18.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ Ivi, p. 20. Continuando la citazione: «[...] E' illusorio ritenere che le opere da realizzarsi consentano di far riassumere al complesso edilizio il suo antico comportamento, di riportarlo alla costituzione da esso posseduta prima dell'incendio; in realtà l'azione di restauro e ricostruzione, per quanto mirata e tecnicamente corretta, non porterà altro che a imprimere nuovi e diversi equilibri alla fabbrica. Da un punto di vista generale dunque dovranno innanzitutto privilegiarsi quelle soluzioni di ridotta intrusività capaci di offrire una buona compatibilità con l'esistente, quanto a strutture, parti, sostanze, che individuano poi sistemi costruttivi e materiali tali da a garantire un buon comportamento nel tempo, per ridurre la cadenza delle fasi manutentive, che non prevedano infine deroga alle leggi o regolamenti esistenti in materia di restauro, costruzione e urbanistica, ponendosi altresì in armonia con la vigente normativa sulla sicurezza.»

⁹⁷ «Gli interventi dovranno essere di tipo conservativo per tutto quanto è rimasto: nella ricostruzione delle parti distrutte, sia nelle strutture portanti che nelle finiture edilizie, dovranno essere utilizzati materiali e tecniche uguali a quelle precedenti. Le integrazioni degli apparati decorativi dovranno essere compiute perseguendo il fine di ricomporre l'immagine persa con l'incendio, eventualmente introducendo sottili caratteri distintivi che consentano di discernere le parti conservate dalle integrazioni. Analogamente anche le parti completamente distrutte delle decorazioni dovranno essere realizzate come copia delle precedenti, con materiali della stessa

«ricostruzione il più possibile fedele» per la sala⁹⁸, mentre la libera progettazione per la torre scenica⁹⁹ - definita 'corpo terminale' sminuendone il ruolo all'interno del teatro si giunge alla realizzazione di un finto teatro settecentesco, tale solo nell'immagine che non trova diretta corrispondenza nella materia. A tal proposito, Giovanni Carbonara, in occasione del dibattito che ha visto impegnato il mondo scientifico che, con un fronte abbastanza compatto ha cercato di scongiurare il 'dov'era e com'era', afferma:

[...] La questione non sembra [...] problema di restauro perché non è stata posta, in primo luogo, nei termini di conservare quanto materialmente sussiste (che è la cosa urgente) ma di restituire ciò che il fuoco ha perduto. Senza dubbio il tema più arduo resta ugualmente la costruzione di un "nuovo" teatro al posto di quello che non c'è più: problema che attiene al campo dell'architettura in quanto tale pur se fortemente condizionato da ragioni conservative. La nuova opera dovrebbe assumere su di sé il carico di ricordi e di sentimenti che la vecchia Fenice suscita, quindi, avere un carattere quanto mai nobile ed evocativo, richiamare la sostanza e non la lettera dell'antico edificio, nei suoi confronti porsi come "altro in sé" e non "da sé"¹⁰⁰.

Aldo Rossi¹⁰¹, vincitore del concorso, per i limiti imposti all'atto creativo definirà lo stesso un «concorso poliziesco»¹⁰²; ben consapevole dell'impossibilità di progettare La Fenice 'com'era'¹⁰³, accanto alla necessaria imitazione della sala ottocentesca in tutte le sue più piccole decorazioni - come richiesto dal bando - non rinuncia a progettare il



Fig. 34. Aldo Rossi, Sezione di progetto per la ricostruzione del teatro La Fenice, (A. Ferlenga, *Aldo Rossi. Tutte le opere*, Electa, Milano 2003, p.442-443.)

natura, ricostruendone la forma e la cromia in base alla documentazione iconografica disponibile e ai reperti parzialmente incombusti appositamente accantonati», in *Progetto preliminare per la...*, cit., p. 20.

98 «[...] Nei confronti dell'acustica si dovrà tendere, come obiettivo minimo, a riprodurre quella precedente, indipendentemente dal giudizio che su di essa può essere espresso. Per ottenere tale risultato si dovrà operare riproponendo non solo una conformazione generale delle parti della sala, ma anche strutture e materiali di tipo, forma e misura uguali a quelli distrutti. Ogni eventuale, e possibile, ottimizzazione del comportamento acustico, miglioramento della visibilità e aumento dei posti dovranno essere valutati a partire da queste premesse. L'obiettivo di una ricostruzione il più possibile fedele è perseguibile attraverso lo studio dei resti incombusti [...]» in Ivi, p. 20-21.

99 «[...] non vi è praticamente alcun vincolo alle scelte progettuali, si potrà valutare la possibilità di aumentare la versatilità del teatro per un'utilizzazione anche sinfonica e cameristica oltre che a quella primaria per la lirica e il balletto.»

100 G. Carbonara, in «Ananke», n.13/1996, p. 38.

101 Aldo Rossi muore nel 1997, ad un anno dall'emanazione del bando di concorso, lasciando un progetto preliminare che sarà in seguito completato dal suo studio di progettazione con la collaborazione di consulenti esterni (vedi *Progetto preliminare per la...*, cit., p. 211).

102 L. Ciacci (a cura di), *La Fenice ricostruita. 1996-2003. Un cantiere in città*, Marsilio, Venezia 2003, p.7.

103 Rossi aveva subito varie proposte da differenti imprese per la redazione del progetto del concorso ma si era mostrato reticente per i pochi margini che lo stesso permetteva alla progettazione: «[...] emerse la convinzione che nonostante i criteri conservativi imposti era sì possibile ricostruire il teatro "dov'era" ma sicuramente non sarebbe più stato com'era, a partire da quella irriproducibile patina del tempo svanita nell'incendio» in L. Ciacci (a cura di), op.cit., p.9.

nuovo, la 'Sala Rossi', in cui propone la sua idea di teatro ricordando che, come gli stessi fratelli Meduna sostenevano «non possono gli antichi dar norma ai moderni, perché i costumi, le abitudini e le azioni della scena di troppo ne differiscono; né l'architetto è l'arbitro delle condizioni dei tempi»¹⁰⁴.

La scelta di riproporre l'immagine di un'architettura tramite uno stile tipico di un determinato periodo storico, è negare la storia stessa, il partecipare della società alla storia: costruire una nuova Fenice - evitando un'imitazione anacronistica¹⁰⁵ - avrebbe potuto accrescere il valore della Fenice distrutta nella memoria storica, oltre a costituire una nuova architettura con il potenziale di essere 'storica' per le future generazioni.

La stessa logica d'intervento è stata seguita per la ricostruzione del teatro Petruzzelli di Bari, per il Teatro Regio di Torino, per il teatro Gran Liceu di Barcellona, ove, nonostante si sia optato per progettare con il linguaggio contemporaneo, per la sala «si decise di ricostruirla com'era e dov'era per la solennità dei suoi spazi tra i più belli d'Europa»¹⁰⁶.

Indagando nella storia dei teatri, emerge come i teatri distrutti siano stati ricostruiti piuttosto 'dov'erano', ma non 'com'erano': gli architetti che hanno ricostruito non hanno rinunciato all'atto creativo'. Gli esempi più noti sono di certo i lirici La Fenice e di San Carlo, utilizzati come esempi per avvalorare le idee progettuali che inducono alla falsificazione dell'estetica della sala, dimostrando, tuttavia, scarsa conoscenza della storia di entrambi i monumenti.

I fratelli Meduna nello scritto in cui descrivono il nuovo teatro La Fenice, costruito al posto del teatro progettato del Selva e distrutto da un incendio nel 1836, esplicitano come le loro intenzioni non fossero guidate da una ricostruzione fedele di ciò che era scomparso; ciò nell'idea, su esposta, che è necessario rispondere alle 'condizioni dei tempi'¹⁰⁷. Constatano, comunque, che alcuni richiedono l'immagine della Fenice bruciata¹⁰⁸, mossi da un istinto romantico. La ricostruzione è l'occasione per migliorare le caratteristiche del teatro perché «risorse tosto il generale desiderio che fosse eliminata la sconcezza dell'andito e della porta alla platea, rese più facili le comunicazioni con gli ordini, fatta più ricca la decorazione della sala teatrale, ampliata

¹⁰⁴ T. e G. Meduna, *Il Teatro La Fenice in Venezia. Edificato dall'architetto Antonio Selva nel 1792 e ricostruito in parte il 1836 dai fratelli Tommaso e Gianbattista Meduna*, stab. Antonelli, Venezia 1849, p.3.

¹⁰⁵ S. Casiello, in «Ananke», n.13/1996, p. 32.

¹⁰⁶ N. Marino, *Teatri. Architetture 1980-2005*, Motta Architettura, Milano 2006, p. 181.

¹⁰⁷ Vedi nota 12.

¹⁰⁸ «Eranvi taluni alieni da ogni cangiamento, o per rispetto all'autore, o perché, ritenendo dall'abitudine resi inosservabili i difetti, preferivano di non farne conto nel dubbio che qualsiasi innovazione potesse nuocere ai molti pregi, e condurre in errori più gravi di quelli che si volessero togliere: alcuno vi metteva in vampo anche la sonorità, col timore che minime alterazioni bastassero a danneggiarla, mentre questa pure era stata bene conseguita. Non tacque allora ed in appresso qualche piccola passione promuovente opposizioni e censure; eravi altresì chi, lamentevole del presente, rivelicava le valentie del passato, doglioso che non tornassero in vita i non invidiati estinti, e chi intuonava inni di gloria ai lontani e stranieri onde ne avessero richiamo. Noi però di mezzo a quelle incertezze e peritanze non dovevamo ristarci all'obbedire, né occuparci della sola valutazione dei lavori per rifare il teatro identicamente in ogni sua parte. Era eziando nostro dovere studiare, per quanto le nostre forze lo acconsentivano, se fosse dato di superare le difficoltà per rispondere alla voce dei più, a cui erano conformi i comandamenti della presidenza, che volle onorarci della sua fiducia, ed alla quale ne siamo riconoscenti» in T.e G. Meduna, op.cit, p.14. (il corsivo è di chi scrive).

la scena»¹⁰⁹, nel rispetto, tuttavia, delle sue qualità soprattutto acustiche. Nelle intenzioni dei Meduna, inoltre, non si legge una differenziazione dell'intervento in base ai volumi: come pensano di migliorare le qualità funzionali della sala, aumentando gli spazi tra i palchi, allo stesso modo, ipotizzano di aumentare le dimensioni del piano di palcoscenico: la filosofia di progetto è unica.



Fig. 35. Antonio Niccolini, *L'interno del teatro di San Carlo dopo l'incendio*, in F. Mancini, *Il teatro San Carlo 1737-1987*, Electa Napoli, 1991, vol.I, p. 80.

Antonio Niccolini è incaricato della ricostruzione del teatro di San Carlo in seguito all'incendio che lo ha distrutto nel 1816 e che lo ha ridotto ad un «immenso braciere»¹¹⁰ come egli stesso lo definisce. L'incendio conduce il teatro alle sole strutture murarie e all'avancorpo realizzato dallo stesso Niccolini qualche decennio prima insieme ad ulteriori interventi che, associati ai precedenti, avevano lasciato ben poche tracce del teatro settecentesco progettato da Medrano. Niccolini, tuttavia, non esita a progettare un 'nuovo' teatro¹¹¹, «rinnovato [...] tanto nella interna sala, quanto ne vestiboli e nelle scale, tutti arricchiti di legiadriissimi fregi».

Segue, al contrario, una logica differente, la ricostruzione del Teatro Carlo Felice di Genova, dove Aldo Rossi con Ignazio Gardella progettano un nuovo Carlo Felice, seppur tra le critiche cospicue del mondo culturale.

Sulla scia del 'dov'era e com'era', si muovono molti interventi connotati dalla volontà di ripristinare un aspetto perduto: secondo tale principio il teatro deve apparire 'come nuovo' per cui è divenuta, quindi, regola ricreare un 'immagine della sala che probabilmente questa non ha mai avuto. Appare necessaria un'ulteriore precisazione: le filosofie di progetto finora esposte sottendono un'idea di 'frammentazione' dell'architettura che induce a diversificare gli interventi in base alla presunta importanza dei vari spazi di cui un edificio si compone, secondo un distorto concetto di valore storico ed estetico: il 'riconoscimento dell'opera d'arte' è parziale, o meglio, influenzato da una altrettanto storicizzata concezione che identifica l'edificio teatrale con lo spazio

¹⁰⁹ T. e G. Meduna, op.cit., p.14.

¹¹⁰ F. Mancini, *Il teatro di San Carlo. 1737-1987*, Electa Napoli, 1987, p.54.

¹¹¹ A. Niccolini, in *Ibidem*.

della sala. Nella prassi odierna si nota, quindi, come la ricostruzione *a l'identiquè* sia riservata al solo ambiente della sala, nel suo apparire e non nel suo essere; agli ambienti nascosti, quali la torre scenica, è chiesto invece, di 'dimenticare il passato', ovvero di essere estremamente contemporanei. Un teatro si compone, invece, di elementi che solo se uniti secondo uno specifico equilibrio danno vita ad un'architettura tale da poter funzionare come 'luogo di spettacolo': «nel campo dell'arte tutto significa, tutto è artistico, anche le materie, le tecniche, i supporti, gli schemi tipologici e iconici, perfino lo stato di conservazione»¹¹².

Il progetto di restauro per il teatro di Lamporecchio¹¹³ (fig.) è esemplificativo di un processo che ha rispettato le suddette istanze nel rispetto della memoria storica collettiva. Edificato nel 1929¹¹⁴, già nel 1954 fu chiuso per inadempienza alle norme di sicurezza per i locali di pubblico spettacolo; passato alla proprietà del regime e del demanio poi, divenne sede di una stazione dell'Arma dei Carabinieri. Nel 2002 l'Ente Comunale acquisisce l'immobile e si dà vita ad un progetto che ha come obiettivo la creazione di un polo culturale costituito da un teatro-cinema e da una biblioteca da collocare all'interno del volume annesso. Il teatro ha un impianto ad U con due ordini di balconate, in stato d'abbandono, con evidenti segni di manomissione a seguito del cambio delle varie funzioni: tra questi i tamponamenti delle tre logge centrali sulla prima balconata tesi a ricavare una cabina di proiezione, l'apposizione di pannelli in maniera discontinua sulle superfici delle pareti; il tutto accompagnato da un diffuso degrado superficiale (figg. 36-37).

Il progetto distingue gli interventi per i due volumi prevedendo il restauro conservativo del teatro e un intervento di ristrutturazione per l'edificio annesso: il differenziare la tipologia dell'intervento sottende il riconoscimento di differenti valori nelle costruzioni, ovvero il carattere di 'monumento' all'edificio del teatro, destinato ad interventi conservativi. Nel ricomporre la leggibilità dell'architettura della sala sono stati eliminati i tamponamenti che avevano inglobato le colonnine al primo livello, così come i pannelli apposti sulle pareti; in riferimento alle finiture, le cornici in stucco sono state oggetto di intervento di restauro e, ove necessario, opportunamente integrate con la volontà di intervenire silenziosamente nel dare unità all'ambiente con l'utilizzo di effetti chiaroscurali. La stessa filosofia di progetto è stata utilizzata per il volume della torre scenica, oggetto d'intervento di 'restauro' e non di 'ristrutturazione' e 'ammodernamento': il piano del palcoscenico è stato restaurato, appunto, mentre, per il suo stato di degrado non è stato possibile prevedere lo stesso intervento per la graticcia ¹¹⁵. Il progetto, quindi, segue un'unica filosofia nella consapevolezza

¹¹³ Il progetto (2003-2007) è stato redatto dagli architetti Maurizio De Vita, Alessandro Lassi, Giuseppe Pisacreta su commissione del Comune di Lamporecchio (Pistoia); alla stesura del progetto hanno collaborato altri professionisti con competenze specifiche nel campo acustico, delle strutture e degli impianti.

¹¹⁴ La conoscenza circa la storia del teatro e il progetto fanno riferimento a: *Teatro e biblioteca di Lamporecchio*, in «Il Giornale dell'Architettura», n.68/2008, p.21; A. Lassi - G. Pisacreta - M. De Vita, *Ex teatro Littorio - Lamporecchio*, in «Progetto Pubblico», n.37/2008 da www.ediliziainrete.it, access: 16 marzo 2011; www.devitassociati.it/progetti; www.lassiepisacreta.it/progetti.

¹¹⁵ L'intervento di restauro ha previsto, inoltre:

dell'unitarietà del teatro contrariamente al concetto diffuso che vede la sua architettura frammentata in 'sala', 'torre scenica', 'ambienti annessi', a cui si fa corrispondere una diversificazione delle logiche progettuali (figg. 38-39).



Fig. 36. Lamporecchio (Pt), teatro comunale. Esterno prima dell'intervento di restauro (A. Lassi - G. Pisacreta - M. De Vita, *Ex teatro Littorio*, cit.)



Fig. 37. Lamporecchio (Pt), teatro comunale. Interno della sala prima dell'intervento di restauro: si nota il tamponamento al primo livello di palchi per la realizzazione di una sala proiezioni (A. Lassi - G. Pisacreta - M. De Vita, *Ex teatro Littorio*, cit.)



Fig. 38. Lamporecchio (Pt), teatro comunale. Interno della sala dopo l'intervento di restauro. (www.devitaassociati.it/progetti_sviluppo, access: agosto 2011)

- pareti esterne: pulitura con acqua ed ammonio carbonato, e poi, solo con acqua, con idropulitrici a bassa pressione; Intervento di protezione con aggregante superficiale idrofobizzante;

- sala: consolidamento di alcuni solai e risanamento del sottofondo della platea con pavimentazione flottante costituita da un tavolato con listoni di quercia per contribuire alla resa acustica, in sostituzione della graniglia; consolidamento del solaio dei palchetti con l'utilizzo di malte sulle fessurazioni in corrispondenza dei giunti .

- al fine di rispondere alle prescrizioni in materia di sicurezza nei confronti degli incendi si è reso necessario la sostituzione del controsoffitto esistente in tabelle di laterizio (secondo indicazione del comando dei Vigili del fuoco) per cui si è proceduto ad uno smontaggio e rilievo dell'esatta posizione degli stucchi presenti sullo stesso, alla sostituzione del controsoffitto con un ulteriore in gesso ed al rimontaggio degli stucchi. Per minimizzare l'impatto dell'impiantistica è stato realizzato un vano tecnico interrato dietro la torre scenica in cui sono stati collocati la riserva idrica per l'impianto antincendio, l'unità di trattamento aria, la centrale di riscaldamento, il quadro elettrico, ed il gruppo soccorritore. Per approfondimenti si veda: A.Lassi - G. Pisacreta - M. De Vita, *Ex teatro Littorio - Lamporecchio*, cit.

Fig. 39. Lamporecchio (Pt), teatro comunale. Il teatro in una vista dall'esterno in cui è ben evidente la schermatura del corpo aggiunto ed il suo silenzioso accostamento alla fabbrica del teatro (www.devitaassociati.it/progetti_sviluppo, access: agosto 2011)



5.4. La tutela assente di un patrimonio debole

Perché i teatri storici più essere considerati, dal punto di vista legislativo, patrimonio culturale?

Il codice dei beni culturali e del paesaggio definisce 'beni culturali', componenti del patrimonio culturale insieme ai beni paesaggistici, «le cose immobili e mobili che, ai sensi dell'art. 10 e 11, presentano interesse artistico, storico, archeologico, etnoantropologico, archivistico e bibliografico e le altre cose individuate dalla legge quali testimonianze aventi valore di civiltà»¹¹⁶. Nella definizione si individuano quei caratteri comuni a molte architetture teatrali: al di là del valore artistico non sempre riconoscibile, i teatri, o cine-teatri sono di certo portatori di valori storici, o legati all'aspetto 'etnoantropologico', più in genere testimoniano di civiltà (cfr.5.3), rivestono «un interesse particolarmente importante a causa del loro riferimento con la storia [...] della cultura in genere ovvero quali testimonianza dell'identità delle istituzioni [...] collettive [...]»¹¹⁷. I teatri, con particolare riferimento alle costruzioni che hanno costituito la rete teatrale - la 'letteratura' -, hanno costituito per molto tempo un punto d'incontro, di accrescimento culturale o di semplice svago, secondo un'esigenza che è in lento ritorno. In particolare nei piccoli centri, il teatro non è solo luogo di spettacolo, dove è stato possibile vedere il film per la prima volta: è luogo del convegno, del comizio politico, della commemorazione, è, più in generale il luogo dove si è svolta qualunque attività pubblica che abbia previsto un'assemblea. Inoltre, come accade ad esempio per i teatri della provincia di Napoli e Caserta, è importante considerare la connessione con la storia del teatro napoletano, per essere stati partecipi della stessa, come palcoscenici su cui si sono esibiti, sono cresciuti attori che della stessa storia ne sono diventati protagonisti.

¹¹⁶ D.Lgs. 42/2004 s.m.i., art. 2.

¹¹⁷ *Ivi*, art. 10, comma 3/c.

Sono, quindi, luoghi appartenenti alla memoria collettiva fatta di eventi che hanno segnato la storia della città e dei suoi abitanti oltre che esempi di edifici dal particolare interesse dal punto di vista costruttivo. Per il loro essere legati all'aspetto antropologico, per il loro essere parte della cultura di un luogo con valori civili, possiamo definire i teatri 'beni culturali', con valenze uniche, definibili 'caso per caso', ma che, tuttavia, assumono valore anche nel costituire una 'rete', come testimonianza culturale diffusa.

Tutelare l'architettura del teatro equivale a salvaguardare i suoi componenti, anche i più nascosti, come quelli della macchina scenica che potrebbero essere riconosciuti tra i «beni [...] di interesse per la storia della scienza e della tecnica [...]» come recita il Codice¹¹⁸ all'art 11, comma 1/h¹¹⁹; i congegni e i sistemi caratteristici della macchina scenica s'è visto sono il risultato di studi e sperimentazioni svolte lungo decenni, fondamento dei principi di funzionamento dei contemporanei macchinari scenotecnici. Un simile riconoscimento avrebbe consentito, ad esempio, la conservazione della storica macchina scenica del teatro di San Carlo o del teatro alla Scala di Milano, come esempio di storia della tecnica.

Nel contesto campano¹²⁰ sono sottoposti a tutela *ope legis* i teatri di proprietà pubblica, ed è stata emessa dichiarazione di pubblico interesse solo per sei di questi: sfuggono alla tutela i teatri di proprietà privata - anche se societarie -, gli stessi che sono 'a rischio' di perdita. La dichiarazione d'interesse è stata emessa per i teatri più noti e pregevoli per le proprie caratteristiche architettoniche, escludendo a priori altre valenze, di cui, come si è detto, possono essere rappresentativi. Il patrimonio costituito da teatri privati, chiusi o abbandonati è un patrimonio 'debole' per il suo essere silenzioso, parte del limbo delle architetture dimenticate perché non più funzionanti e che vive solo nella memoria della società cui appartengono. E' 'debole' per il suo essere - senza impedimento - oggetto di interventi che ne possono alterare sensibilmente la natura, o addirittura eliminarlo, essendo sottoposti ad un regime legislativo che lo consente sotto le vesti della 'ristrutturazione'. Appare 'debole, ancora, nei confronti delle prescrizioni della stessa legislazione con specifico riferimento alla normativa di sicurezza: l'essere accomunato da un lato a edifici in cui siano previste assemblee quali circhi, discoteche, cinema, e dall'altro a musei e gallerie, induce ad una mediazione delle esigenze prestazionali che non sono di certo a vantaggio della tutela del teatro stesso.

Ancora richiedere al teatro storico di rispondere alla stessa normativa a cui fanno riferimento i teatri di nuova costruzione appare un ulteriore punto di riflessione: è plausibile richiedere che un teatro quale il Gesualdo di Avellino, progettato da Carlo Aymonino ed inaugurato nel 2002, ed il teatro Garofalo di Battipaglia progettato da Gino Avena ed inaugurato negli anni Quaranta, possano rispondere alla medesima

¹¹⁸ Codice dei beni architettonici e del paesaggio, D.Lgs. 42/2004, s.m.i.

¹¹⁹ D.Lgs 42/2004 s.m.i., «art 11. 'Beni oggetto di specifiche disposizioni di tutela'.

1- Fatta salva l'applicazione dell'art.10, qualora ne ricorrano presupposti e condizioni, sono beni culturali, in quanto oggetto di specifiche disposizioni del presente Titolo: [...] h) i beni e gli strumenti di interesse per la storia della scienza e della tecnica aventi più di cinquanta anni, di cui all'art.65; [...].»

¹²⁰ Il riferimento esclude la città di Napoli.

normativa? Appare improbabile perché se il primo è progettato in considerazione delle esigenze normative, il secondo è alle stesse adeguato più o meno forzatamente.

Per gli edifici tutelati - quindi una minima parte - è prassi diffusa agire in 'deroga' alle prescrizioni come la norma prevede per tale tipologia di beni; l'applicazione di questo concetto relazionato alle prescrizioni normative, confrontate con gli esiti progettuali, inducono a degli interrogativi circa l'effettiva valutazione del rischio. Si consideri, come esempio, il caso di un parapetto ligneo di un palco o di una barcaccia: secondo la normativa vigente, in quanto costituito da materiale altamente combustibile, deve essere reso ignifugo. Ovviamente non è ipotizzabile ignifugare il parapetto del teatrino di Corte della Reggia di Caserta per motivi di tutela di un elemento di grande pregio dal punto di vista artistico e storico: i vari progetti di adeguamento alla normativa, infatti, non hanno previsto tale processo, ma neanche uno alternativo, giustificando con l'azione in 'deroga'. Ci si chiede, quindi, era davvero necessaria l'ignifugazione del legno nel caso specifico considerando che non si è attuato nessun intervento alternativo ed il teatro è stato, comunque, riconosciuto come 'sicuro' avendo ottenuto il certificato di agibilità?

Dal confronto con vari professionisti che hanno affrontato progetti riguardanti teatri o cine-teatri, è emerso che la questione maggiormente problematica è la rispondenza alle prescrizioni in materia di sicurezza relativamente agli impianti: da qui ne derivano molti restauri intesi solo come atto burocratico e professionalistico¹²¹.

Un primo passo necessario appare, quindi, una diffusa azione di tutela nei confronti del patrimonio architettonico teatrale, da non considerare da preservare solo per la sua tipologia architettonica ma soprattutto per le specifiche valenze che 'caso per caso' si possono riconoscere, ottemperando alle indicazioni legislative del secondo articolo del Codice. Al fine di tutelare è necessario conoscere: «Primo: inventariare»¹²², al fine di poter, inoltre, programmare gli interventi più idonei all'architettura specifica legati alla conservazione e all'uso¹²³. Come già detto, sul territorio campano è assente un lavoro di ricognizione del patrimonio teatrale che con questa ricerca, invece, si è proposto, nel tentativo di colmare anche la distanza culturale rispetto ad altri contesti regionali dove ciò è già realizzato da più di vent'anni.

E' necessario, tuttavia, constatare che la presenza del vincolo di tutela non è garanzia di conservazione; riflettendo sugli esiti progettuali relativi proprio a edifici vincolati¹²⁴, emergono interventi di demolizioni, ricostruzioni, imitazioni, sostituzioni di parti essenziali (quali la scenotecnica storica), che di certo non contemplano quelle che sono le esigenze di tutela di un bene che testimoni di valori.

Appare, quindi, necessario definire quali siano le specifiche istanze di tutela di un'architettura teatrale, che derivano da una basilare conoscenza della sua composizione, del suo funzionamento, delle sue caratteristiche immateriali. A tal scopo si propone la redazione di 'Linee d'indirizzo per la conservazione dell'architettura

¹²¹ G. Carbonara, *La reintegrazione dell'immagine*, Bulzoni, Roma 1976, p.27.

¹²² C. Piccirilli, *Primo: inventariare*, in «La scuola si aggiorna. Educazione all'arte», 1992, pp. 27-31.

¹²³ Ivi, p.27.

¹²⁴

teatrale storica', che richiedono, *in primis*, la definizione di quelle che sono costruzioni teatrali storiche. Secondo gli attuali indirizzi legislativi¹²⁵ possono essere annessi al patrimonio storico e artistico dello Stato, degli enti pubblici o di privati, le architetture che abbiano almeno settanta anni di vita, escludendo, quindi, tutte le costruzioni realizzate dopo il 1931. E' noto che il riferimento normativo è legato ad esigenze di tipo economico (il decreto Legge, infatti, ha come definizione: «Prime disposizioni urgenti per l'economia») non contemplando alcuna esigenza culturale, anzi negando i processi della comunità scientifica e dello stesso Ministero¹²⁶ impegnati negli ultimi decenni nella valorizzazione del patrimonio del Novecento.

Si rende necessario individuare quel valore complesso connesso all'autenticità dei manufatti, che li distingue gli uni dagli altri e che ne rende specifiche le esigenze di conservazione. Il valore complesso è dato dall'interrelazione di numerosi componenti che ne definiscono la sua identità e sua identificabilità: componenti materiali e immateriali, valori legati al tempo e alla storia, intesa quale susseguirsi di eventi, che rendono il manufatto 'monumento' in qualità di 'documento' di valori della memoria collettiva.

La conservazione del teatro storico, presuppone prioritariamente la scelta della funzione - inteso come mezzo di conservazione - che possa essere compatibile con le istanze conservative poste dalla costruzione, non vincolandola a quella originaria. La scelta funzionale è un tema molto delicato che vede il contemplare esigenze economiche, di gestione e conservative, specificamente della materia della costruzione, nel rispetto della sua autenticità. Il porre come prioritaria la questione economica non è casuale ma legata all'esistenza di una diffusa proprietà privata: perché l'utilizzo sia esercitato è necessaria una convenienza economica che per il privato è nel profitto del capitale investito. Ugualmente non si può immaginare un onere passivo per lo Stato ne deriva che la funzione deve garantire una convenienza economica che ne giustifichi l'investimento¹²⁷. La situazione, in effetti, rispecchia la definizione che è stata data al patrimonio quale 'bene culturale', nel considerare superiore il suo essere 'bene', nella sua accezione economica.

Tuttavia, nonostante la diffusa tendenza al profitto, nel rispetto del valore culturale del bene, è auspicabile una funzione 'compatibile' per il suo essere rispettosa dell'autenticità del manufatto nella molteplicità dei suoi valori. Dalla definizione della funzione dipenderanno gli interventi da progettare.

Il progetto di conservazione necessita, come desunto dalla storia e dall'esperienza, il coinvolgimento di professionalità specifiche di diversi settori, essendo il frutto di una molteplicità di conoscenze relative all'architettura, alle strutture, all'acustica, alla scenotecnica. Prevedere un intervento di conservazione, quindi, su un'architettura

¹²⁵ D.L. n.70/2011, art.4, comma 16.

¹²⁶ L'istituzione della PaBAAC - Direzione generale per il paesaggio, belle arti, architettura e arte contemporanee - istituita nel 2008, come organo del MIBAC, ha posto come obiettivo proprio la promozione della conoscenza del patrimonio culturale contemporaneo. (La tutela dell'arte e dell'architettura contemporanea era di competenza della DARC istituita, invece, nel 2001),

¹²⁷ Cfr. A. Aveta, *Tutela, restauro, gestione dei beni architettonici e ambientali. La legislazione in Italia*, CUEN, Napoli 2001, p. 14-15.

teatrale presuppone oltre a competenze nel campo storia dell'architettura, al fine di poter comprendere le caratteristiche e qualità dello specifico manufatto quelle proprie della più vasta storia dell'architettura teatrale; competenze in ambito scenotecnico in grado di valutare l'effettiva funzionalità ai fini dello spettacolo. Considerando il ruolo che nella storia dell'evoluzione dell'architettura del teatro ha avuto l'acustica, al di là del giudizio sulla stessa, è essenziale la conservazione di quest'elemento che definiamo immateriale benché dalla materia sia generato, per la cui comprensione e conservazione è necessaria una professionalità specifica. L'ingerenza che l'impiantistica ha avuto nella definizione delle scelte progettuali poco o per nulla dettate da regole conservative, induce a riflettere sulla necessità di una specifica normativa per le architetture teatrali storiche che contempli:

- la differenza tra architettura teatrale storica e gli altri edifici per pubblico spettacolo;
- la protezione dell'architettura e non solo della vita umane;
- la valutazione del rischio in relazione alle peculiarità dell'architettura legata alla funzione (e non esclusivamente in base alla funzione com'è attualmente).

Ne consegue l'impossibilità ad intervenire con soluzioni standardizzate; un suggerimento relativo all'impossibilità di generalizzare le modalità d'intervento è dato da una circolare della Direzione Centrale per la Prevenzione e la sicurezza tecnica dei Vigili del Fuoco in cui si esplicita che la norma non deve perseguire l'omologazione quanto piuttosto una ricerca di nuove soluzioni¹²⁸.

Appare, inoltre essenziale l'apporto che possono dare le nuove tecnologie sia relativamente alla conoscenza dello *status quo* sia per il monitoraggio e la verifica virtuale dell'incidenza sulla qualità acustica, in vista di un miglioramento - che è auspicabile - sia per il comportamento statico dell'edificio. Inoltre il virtuale potrebbe essere utilizzato, in caso di conservazione della funzione originaria, come mezzo di conservazione per la scenotecnica storica affiancandosi ad essa rispettandone l'autenticità.

Centrale è, inoltre, il ruolo dell'esperto in conservazione dei monumenti che possa guidare un progetto secondo principi conservativi, coordinando l'apporto delle differenti discipline. La competenza specifica tuttavia, non è auspicabile solo per i progettisti, quanto soprattutto per coloro che agiscono in nome della tutela: edifici teatrali storici tutelati sono stati protagonisti d'interventi di ricostruzioni, demolizioni, imitazioni, tutti interventi che non contemplano il rispetto dell'autenticità secondo i suoi molteplici aspetti, per cui è evidente quanto l'esistenza della tutela non sia garanzia

¹²⁸ Ministero dell'Interno, Dipartimento dei Vigili del Fuoco, del soccorso pubblico e della difesa, Direzione centrale per la prevenzione e la sicurezza tecnica - area prevenzione incendi, prot. n. 8269/2010, Circolare: "Le deroghe alle norme di prevenzione incendi - Indirizzi sui criteri di ammissibilità": «Vale in ogni caso una considerazione di carattere generale: l'applicazione della norma tecnica di prevenzione incendi "ad ogni costo" non deve costituire un impedimento alla ricerca di nuove soluzioni progettuali né rappresentare un processo di 'omologazione' verso standard prescritti studiati per la generalità dei casi. Alla luce di quanto premesso, si ritiene che tra le caratteristiche, diverse da quelle tecniche, vanno debitamente prese in considerazione e valutate quelle: di ricerca di soluzioni architettoniche innovative; di ricerca e sperimentazione di materiali; di nuove tecnologie costruttive; legate a problematiche locali».

di conservazione ma buona parte dell'esito dell'intervento sia legato ad una conoscenza specifica e peculiare dell'architettura teatrale.

In conclusione, quindi, si auspica un riconoscimento nelle coscienze dei valori del patrimonio teatrale che possano richiedere come imperativo morale la loro tutela.

L'architettura del teatro: il quadro nazionale storia ed interventi

- C. Dalmas, *Guida pratica teatrale d'Italia*, tip. Rossi, Villafranca 1907.
- Luigi Grabinski Broglio, *I teatri di'Italia e le principali piazze teatrali estere*, Società ed. teatrale, Milano 1907.
- G. Adami, *Il teatro italiano nel 1913*, ed. Vallardi, Milano 1914.
- L. Magagnato, *Teatri italiani del Cinquecento*, Venezia 1954.
- L. Benevolo, *Breve storia degli edifici teatrali*, in P. Carbonara «Architettura pratica», vol. III, tomo I, UTET, Torino 1958.
- R. Aloï, *Architetture per lo spettacolo*, Hoepli, Milano 1958.
- E. Povoledo, voce «Italia» in *Enc. dello spettacolo*, a cura di S. D'Amico, ed. Le Maschere, VOL. VI.
- E. Povoledo, voce «Politeama» in *Enc. dello spettacolo*, a cura di S. D'Amico, ed. Le Maschere, VOL. VIII.
- E. Povoledo, voce «Teatro» in *Enc. dello spettacolo*, a cura di S. D'Amico, VOL. IX
- G. Ricci, *Teatri d'Italia dalla Magna Grecia all'Ottocento*, Milano 1971.
- M.R. Bigi, *Teatri e scenografie*, Milano 1973.
- A. Pinelli, *I teatri. Lo spazio dello spettacolo dal teatro umanistico al teatro dell'opera*, Sansoni, Firenze 1973.
- E. M. Manieri, *Il teatro moderno*, in «Bollettino del centro internazionale di studi Andrea Palladio», a.17 (1975), pp.379 –389.
- G. Ferrario, *Storia e descrizione de' principali teatri antichi e moderni*, Forni 1977.
- Leos Olschki, *Storia dei teatri italiani*, Tiferno grafica, Città di Castello 1978.
- S. Bondoni (a cura di), *Teatri storici in Emilia Romagna* (catalogo della mostra), ed. IBC., Bologna 1982.
- F. Possenti, *I teatri del primo Novecento*, ed. Lucarini, Roma 1987.
- F. Cruciani, *Lo Spazio Del Teatro*, Laterza, Bari 1992.
- F. Sforza, *Grandi teatri italiani*, Editalia, Roma 1993.
- O. Guaïta, *I teatri storici in Italia*, Electa, Milano 1994.
- Paolo Belardi, *I teatri anatomici a struttura lignea*, in «Rassegna di architettura e urbanistica», a.28, n.84-85 (sett. 1994-apr.1995), pp.76-84.
- A. Massin, *Il teatro storico italiano in Veneto, Campania e Sicilia*, ed. Nuova Tavolozza, Palermo 1996.
- M. Brusantin, *Luogo teatrale e architettura*, in Brusantin – Pavanello, *Il teatro La fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni*, Marsilio, Venezia 1996, pp.49-66.
- L. Bortolotti – L. Masetti Bitelli, *Teatri storici. Dal restauro allo spettacolo*, ed. Nardini, Fiesole 1997.
- S. Rotondi, *La costruzione del teatro: idee e problematiche dell'età moderna*, in «Rassegna di architettura e urbanistica», a.33, n.98 -100 (1999), pp.7-94.
- Aa.Vv., *Teatro E Dintorni: Guida Alle Arti Sceniche*, Roma 2001.
- M. Carosi, *Gli spazi per la musica*, in «Organizzare la musica» a cura di C. Balestra, A. Malaguti, Franco Angeli, 2003.
- L. Chiari, *Teatri preziosi e stravaganti*, Milano 2003.
- R. Guarino, *Il teatro nella storia. Gli spazi, le culture, la memoria*, Ed, Laterza, 2005.

- M. Narpozzi, *Teatri Architetture 1980-2005*, Motta Architettura, Milano 2005.
- E. Quagliarini, *Strutture in legno nei teatri all'italiana tra '700 e '800: gli orizzontamenti della sala: letture sugli interventi di recupero*, in «Recupero e conservazione» anno 12, n. 72, 2006.
- D. Abbado, A. Calbi, S. Milesi (a cura di), *Architettura e teatro. Spazio progetto e arti sceniche*, ed. Il Saggiatore, Milano 2007.
- C. Guarino- F. Giambone, *Teatri negati. Censimento dei teatri chiusi in Italia*, Franco Angeli, Milano 2008.
- L. Riccoboni, *Reflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe*, Forni, Bologna, s.d.

PIEMONTE

- L. Tamburini, *I teatri di Torino. Storia e cronache*, ed. Dell'Albero, Torino 1966.
- AA.VV., *Il teatro di Torino*, Torino-Savigliano 1970.
- A. Basso, *Storia del Teatro Regio di Torino. Il teatro della città dal 1788 al 1936*, Torino 1976.
- A. Giovine, *Il teatro Alfieri di Asti*, Centro Studi Baresi edizioni, Bari 1989.
- A. Basso, *L' arcano incanto : il Teatro Regio di Torino 1740-1990*, I parte, Electa, Milano 1991.
- T. Luciano, *Il teatro Carignano : storia e cronache*, in «In teatro» ,n. 173, 1997.
- F. Varallo, *Teatri storici: luoghi dello spettacolo in Piemonte dalla corte settecentesca al decoro della città moderna*, Paravia Scriptorium, Torino 1998.
- M. C. Sironi, *Il teatro Gobetti*, in «Recuperare l'edilizia», anno 4, n. 15, 2000, pp. 26-31.
- D. Bertini, *Il teatro della città: quarant'anni di storia dl teatro stabile di Torino nei documenti e nel racconto dei suoi protagonisti*, Celid, Torino 2000.

Testi relativi ad interventi di trasformazione e restauro negli ultimi decenni

- Aldo Brizio, *Il Nuovo Teatro Regio di Torino*, numero speciale di «Atti e rassegna tecnica della società degli ingegneri e degli architetti in Torino», anno XXVII N. 9-10 Settembre Ottobre 1973.
- Comune di Casale Monferrato (a cura di), *Il Teatro municipale di Casale Monferrato: questioni storiche e problemi di restauro*, Edigraf, Casale Monferrato 1980.
- G. Brunetti – P. Carbone – L. Paolini (a cura di), *Teatro di Novara, il rispetto della storia*, in «Modulo: edilizia industrializzata e tecnologie in progresso» , a.13, n.137 (dic.1987), pp.2678-2688.
- L. Tamburini, *Il teatro tra innovazione e tradizione*, in *Il Teatro Regio di Torino 1740-1990. L'arcano incanto*, a cura di A. Basso, 1991, pp.127-181.
- A. Basso, *L' arcano incanto : il Teatro Regio di Torino 1740-1990*, II parte, Electa, Milano 1991.
- AA.VV., *Restauro Acustico della Sala del Teatro Regio*, atti del convegno, a cura della Città di Torino e della Sovrintendenza del Teatro Regio di Torino, 1996.
- AA.VV., *Il teatro sociale di Alba: modernità e tradizione*, Celid, Torino 1997.
- G. Basilico, *Teatro Carignano: dalle origini al restauro*, ed. Contrasto DUE, 2009.

LOMBARDIA

- P. Cambiasi, *La Scala*, Ricordi, Milano 1906.
- L. Romani, *Teatro alla Scala 1811-1861*, ed. Pirola, Milano 1926.
- U. Tegani, *La Scala: come nacque, come visse, come vive*, ed. Pirola, Milano 1926.
- U. Tegani, *La Scala nella sua storia e nella sua grandezza*, Valsecchi, Milano 1946.
- F. Armani – G. Bascapè' (a cura di), *La Scala*, Milano 1951.

- AA.VV., *La Scala cronache: 1778-1960*, Edizioni della Scala, Milano 1960.
- AA.VV., *La nostra Scala*, Quaderni della città di Milano, Milano 1961.
- G. Gatti, *Il teatro alla Scala nella storia e nell'arte: 1778-1958*, Ricordi, Milano 1963.
- G. Armani – D. Cassani – M. Pasi (a cura di), *La Scala 1946 – 1966*, Milano 1966.
- AA.VV., *La Scala*, Nuove Edizioni Fratelli Magnani, Milano 1966.
- G. Piermarini, *Teatro della Scala in Milano : architettura del regio professore Giuseppe Piermarini*, Perugia 1970.
- D. Manzella, *I teatri di Milano*, Mursia, Milano 1971.
- G. Ricci (a cura di), *1776-1815 Teatri a Milano (tra utopia e realtà)*, catalogo della mostra, Milano 1972.
- L. Sanguinetti, *Il teatro Fossati di Milano: dalla cronaca alla storia*, Ceschina, Milano 1972.
- L. Arruga, *La Scala*, Electa , Milano 1975.
- L. Secchi, *1778-1978: il Teatro alla Scala : architettura, tradizione, società*, Electa, Milano 1977.
- G. Lotti - R. Radice (a cura di), *Teatro alla Scala*, Mondadori, Milano 1977.
- AA.VV., *Duecento anni alla Scala, 1778-1978*, catalogo della mostra, Milano 1978.
- G. Tintori, *Duecento anni di Teatro alla Scala, 1778-1977*, Gutenberg, Milano 1979.
- G. Gatti, *Il teatro alla Scala nella storia e nell'arte: 1778-1963*, Ricordi, Milano 1979.
- E. Marani, *Il Teatro di Antonio Bibiena in Mantova e il palazzo accademico*, Mantova 1982.
- G. Mezzanotte, *L'architettura della Scala nell'età neoclassica*, ed. Il Polifilo, Milano 1982.
- Aa.VV., *La Scala. Vita di un teatro*, a cura di G. Long, Milano 1982.
- M. Ferrero, *La scenografia della Scala nell'età neoclassica*, ed Il Polifilo, Milano 1983.
- S. Mazzoni – O. Guaita (a cura di), *Il teatro di Sabbioneta*, Olscki, 1984.
- M. Ferlini - M. Zanuso (a cura di), *Un esempio da un'altra città italiana: il Piccolo Teatro di Milano*, in «Edifici per la cultura», Fratelli Palombi, Roma 1989, pp. 100-104.
- E. Comuzio, *Il Teatro Donizetti: due secoli di storia*, Lucchetti, Bergamo 1990.
- A. Paolucci – U. Maffezzoli, *Sabbioneta. Il teatro all'antica*, Bulzoni 1993.
- E. Santoro, *I Teatri di Cremona: Nazari, Concordia, Ponchielli*, Turris, Cremona 1995.
- B. Adorni, *Il teatro Farnese a Parma: vita, miracoli e morte del teatro*, in: Casabella, Anno 61, n. 650, 1997, pp. 60-77.
- M. Pasi, *Teatro alla Scala*, F.M.Ricci, Milano 1998.
- E. Cantarelli, *Il teatro alla Scala*, Bulzoni, Milano 2005.
- U. Bazzotti, *Il teatro scientifico a Mantova*, Skira 2007.
- F. Fornoni (a cura di), *Il teatro sociale di Bergamo. Il restauro*, Silvana Editoriale 2009.

Testi relativi ad interventi di trasformazione e restauro negli ultimi decenni

- L. Secchi, *Dalla ricostruzione alle nuove realizzazioni*, in «La Scala 1946–1956», a cura di F. Armani, ed. della Scala, Milano 1956.
- E. Romoli, *Milano: il teatro alla Scala*, in «ANANKE», n.4, a.1993, p.56.
- R. Gamba, *Ampliamento e restauro del Teatro Donizetti di Bergamo*, in «L'industria delle costruzioni» anno 27, n 261/62, 1993, pp. 32-37.
- AA.VV., *Restauri e restauratori: dov'era com'era*, in «Ananke» n. 4, 1993.

- L. Scazzosi, *La ricostruzione: il caso del Teatro alla Scala*, in G. Guarisco, «Milano restaurata: il monumento e il suo doppio», Firenze 1995.
- M. Pisani, *Il restauro del teatro Frascini a Pavia*, in «L'industria delle costruzioni», n. 305, 1997, pp. 22-29.
- R. Gamba, *Restauro del teatro Dal Verme a Milano*, in «L'industria delle costruzioni», anno 35, n. 356, 2001, pp. 42-47
- M. Botta, *Restauro e ristrutturazione del Teatro alla Scala*, in «Casabella», a.2002, n.703, pp.10-14.
- C. Lacchini, *Sinfonie per il nuovo "Dal Verme": il restauro di un grande teatro a Milano*, in «Recuperare l'edilizia» Anno 6, N. 26, 2002, Pp. 50-57.
- E. Lonati, *La nuova Scala : il cantiere, il restauro e l'architettura*, Marsilio, Venezia 2004.
- S. Bianchini, *Il restauro del Teatro alla Scala*, In« Recuperare l'edilizia», Anno 8, Supplemento n. 43, 2005, pp. 1-16.
- AA. VV., *La ristrutturazione del Teatro alla Scala*, in «Recuperare l'edilizia», vol. 8, Supplemento N. 44, 2005, p. 16.
- M. Botta – E. Fabbri – F. Malgrande (a cura di), *Il teatro alla Scala: restauro e ristrutturazione*, Skira, 2005.
- C. Feiffer, *Il Progetto Grande Scala*, in «Recupero e conservazione», vol. 11, n. 61, 2005, pp. 48-92.
- C. Di Francesco, *Il Teatro alla Scala : la magnifica fabbrica*, Electa, Milano 2005.
- C. Fontana, *A scena aperta: Scala e teatri tra riforme e conservazione*, Electa, Milano 2006.
- F. Formoni (A cura di), *Il Teatro Sociale di Bergamo. Il restauro*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2009.

LIGURIA

- G. Vallebona, *Il teatro Carlo Felice: cronistoria di un secolo, 1828-1928*, tip. Fascista Poligrafici, Genova 1928.
- A. Schmucker, *Teatro e spettacolo a Genova*, Ind. Grafiche La Tormena, Genova 1963.
- F. Mazzino, *Il teatro di Carlo Felice a Genova*, in «Storia architettura» vol. 8, n. 1-2, 1985.
- N. De Mari, *Per un profilo dell'architettura dei teatri liguri. Il Carlo Felice e le sale ottocentesche*, in «Palladio: rivista di storia dell'architettura e restauro», a. 1990, n.5, pp.91-112.
- I. M. Botto, *Il teatro Carlo Felice di Genova*, storia e progetti, catalogo della mostra, Sagep, Genova 1986.
- M. Bottaro, *Genova, due teatri*, Genova 1987.
- M. Bottaro, *Storia Del Teatro A Genova*, Esagraph, Genova 1987.
- F. Ragazzi, *Teatri storici in Liguria*, Genova 1991.
- R. Iovino, *Il Carlo Felice: due volti di un teatro*, Sagep, Genova 1991.
- M. Giammusso, *I Teatri Di Genova: Una Biografia*, Leonardo Arte, Milano 2001.
- M. BOTTA, *Il teatro dalle nove vite. Storia del politeama genovese*, ed. Redazione, 2007.

Testi relativi ad interventi di trasformazione e restauro negli ultimi decenni

- I. Gardella - A. Rossi – F. Reinhart (a cura di), *Progetto per la ricostruzione del Carlo Felice a Genova*, in «Casabella», a. 1984, n.502, pp. 52 – 63.
- E. Galliani, *Restauro del teatro 'G. Chiabrera' a Savona*, in «L'industria delle costruzioni», n. 170, 1985.

A. Marradi – C. Messina – L. Paolini (a cura di), *Il restauro della copertura del teatro Chiabrera a Savona*, in «Legno e restauro: ricerche e restauri su architetture e manufatti lignei» Messaggerie Toscane, Firenze 1989, pp. 198-199.

R. Scunza, *Il restauro del plafone del teatro "Gabriello Chiabrera" di Savona*, in «Il consolidamento degli apparati architettonici e decorativi: conoscenze, orientamenti, esperienze», atti del convegno di studi, Bressanone, 10-13 luglio 2007, Arcadia Ricerche, Venezia 2007, pp. 521-530.

VENETO

T. e G. Meduna, *Il Teatro La Fenice in Venezia. Edificato dall'architetto Antonio Selva nel 1792 e ricostruito in parte il 1836 dai fratelli Tommaso e Gianbattista Meduna*, stab. Antonelli, Venezia 1849.

P. De Pita', *Origini e curiosità del teatro Goldoni*, Arti Poligrafiche Imperia, Venezia 1945.

L. Ferroni, *Per il teatro La Fenice*, Venezia 1956.

G. Pugliese, *Il teatro La Fenice. Cenni storici*, Venezia 1965.

AA.VV., *Teatri del mondo. La Fenice*, Milano 1972.

F. Mancini, *I teatri di Venezia*, Venezia 1974.

E. Bassi, *Teatri veneti del settecento*, in «Bollettino del Centro Internazionale di Studi Andrea Palladio», n.XVII, 1975.

F. Mancini – M. T. Muraro (a cura di), *I teatri del Veneto, Venezia*, vol. I, Venezia 1985.

F. Mancini – M. T. Muraro (a cura di), *I teatri del Veneto, Verona, Vicenza, Belluno e il loro territorio*, vol. II, Venezia 1985.

M. Brusatin, *Il teatro La Fenice: i progetti, l'architettura, le decorazioni*, ed. Albrizzi, Venezia 1987.

F. Mancini – M. T. Muraro (a cura di), *I teatri del Veneto, Padova Rovigo e il loro territorio*, vol. III, Venezia 1988.

D. Baroni, *Il teatro Lauro Rossi*. Macerata, Macerata 1989.

F. Mancini – M. T. Muraro (a cura di), *I teatri del Veneto, Treviso e la Marca Trevigiana*, vol. IV, Venezia, 1994.

T. Pignatti, *Gran Teatro La Fenice*, Bologna 1994.

F. Mancini – E. Povoledo – M. T. Muraro (a cura di), *I teatri di Venezia*, Venezia, 1995.

M. T. Muraro, *Gran Teatro La Fenice*, Corbo e Fiore, Venezia 1996.

T. Carunchio, *Il rogo della Fenice a Venezia*, in «Tema: tempo materia architettura», n. 2, 1996, pp. 40-41.

AA. VV., *La Fenice*, Firenze 1977.

M. I. Biggi, *Il concorso per La Fenice:1789-1790*, Marsilio, Venezia 1997.

S. Mazzoni, *L'Olimpico di Vicenza: un teatro e la sua perpetua memoria*, Firenze 1998.

G. Amadori, *Fenice, cronaca di un rogo annunciato*, ed. Filippi, Venezia 1999.

M.I. Biggi - F. Mangini (a Cura Di), *Teatro Malibran. Venezia a San Giovanni Grisostomo*, Marsilio, Venezia 2001.

L. Bellina Anna – M. Girardi (A cura di), *La Fenice: 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, Marsilio, 2004.

F. Fois, *Il teatro La Fenice*, Marsilio, Venezia 2005.

M.E. Avaglini, *Il teatro Olimpico*, Marsilio 2005.

Testi relativi ad interventi di trasformazione e restauro negli ultimi decenni

- AA.VV., *Venezia, La Fenice: i fatti, gli atti ufficiali, le opinioni*, in «Ananke», n.13, a.1996, pp. 24-49.
- AA.VV., *Il restauro della Fenice: problemi filologici e di metodo*, in « Quasar : quaderni di storia dell'architettura e restauro (Dipartimento di storia dell'architettura e restauro delle strutture architettoniche, Facoltà di architettura, Università degli studi di Firenze) », Pontecorboli, Firenze 1996.
- AA.VV., *Dibattito aperto: perdere i monumenti*, in «Ananke», n. 13, 1996, pp. 22-69.
- M. Dezzi Bardeschi, *Della Fenice, dei suoi trascorsi e presenti concorsi*, in «Ananke», n. 20, 1997, pp. 2-3, 78-86.
- C. Ferro, *Semper...eaden: idee e progetti per la ricostruzione del teatro La Fenice (1837) tra ripristini e invenzioni*, in «Ananke», n. 23, 1998, pp. 24-45.
- V. Pastor, *Il Teatro La Fenice a Venezia: studi per la ricostruzione dov'era ma non necessariamente com'era*, in «QuadernIUAV 08/99», IUAV, Venezia 1999.
- Fondazione Teatro La Fenice Di Venezia, *Splendidezza di ornamenti e dorature : il ritorno della Fenice*, Istituto veneto di scienze lettere ed arti, Venezia 2003.
- L. Ciacchi, *La Fenice ricostruita, 1996-2003: un cantiere in città*, Marsilio, Venezia 2003.
- C. Feiffer, *La Fenice: i protagonisti della ricostruzione. Il progetto di ricostruzione. Il cantiere della ricostruzione*, in «Recupero e conservazione» vol. 10, n. 57, 2004, pp. 30-96.
- E. Fabbri, *La Fenice : splendidezza di ornamenti e dorature*, ed. De Luca, Roma 2004.
- F. Amendolagine- G. Boccanegra (a cura di), *Il decoro della Fenice : tecniche per la ricostruzione e il restauro degli apparati decorativi*, Marsilio, Venezia 2004.

EMILIA ROMAGNA

- M. Corrado Cervi, *Il Teatro Regio*, Parma 1926.
- C. Alcari, *Il teatro regio di Parma nella sua storia dal 1883 al 1929*, Parma 1929.
- L. Trezzini, *Due secoli di storia. Storia del Teatro Comunale di Bologna*, Ed. Alfa, Bologna 1966.
- G. Allegri, *Gli spazi teatrali a Reggio-Emilia*, ed. Direzione del teatro municipale, Reggio Emilia 1974.
- F. Fauzia – S. Van Riel a cura di), *L'architettura teatrale in Romagna 1757-1857*, Uniedit, Firenze 1975.
- A. Cavicchi, *Il teatro Farnese di Parma*, in «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di architettura Andrea Palladio», XVII, 1975, pp.333-342.
- S. Romagnoli – E. Garbero (A Cura Di), *Teatro A Reggio Emilia*, Firenze 1980.
- S. Bondoni, *Sette teatri allo specchio*, catalogo della mostra, Reggio Emilia 1980.
- AA.VV., *Il teatro di Meldola*, Alinea editrice, Firenze 1981.
- S. Bondoni (a cura di), *Teatri storici in Emilia Romagna* (catalogo della mostra), ed. IBC., Bologna 1982.
- A. Frabetti, *Il teatro della Sala Grande a Ferrara e i tornei aleottiani*, in« Musei Ferraresi», 1982, n.12, pp.183-208.
- M. Gori, *L'architettura teatrale del ta'do-ottocento in Romagna: il teatro di Forlimpopoli*, Tipo litografia forlivese, Forlì 1983.
- A. Cavicchi - M. Dall'acqua (a cura di), *Il teatro Farnese di Parma*, Parma 1986.

- M. Dall'acqua, *Il teatro Farnese di Parma*, in AA.VV., *Lo spettacolo e la meraviglia. Il teatro Farnese e la festa barocca*, Torino-Roma, 1992.
- P. Fabbri – N. Pirazzoli (a cura di), *Il teatro Alighieri*, ed. Essegi, 1988.
- D. Lenzi, *I teatri*, in Emilia Romagna, a cura di P. L. Cervellati, Firenze 1991, pp.198-231.
- G. Capelli, *Il teatro regio di Parma : architettura, scene, spettacoli*, ed. Azzali, Parma 1991.
- L. Bortolotti, *Le stagioni del teatro. Le sedi storiche dello spettacolo in Emilia-Romagna*, catalogo della mostra, Bologna, 1995.
- Comune Di Faenza (A Cura Di), *Teatro Masini : Storia e Architettura*, Faenza (Ra) 1997.
- R. Verti, *Il Teatro comunale di Bologna*, Electa, Milano 1998.
- G. Capelli, *Il Teatro Farnese di Parma: architettura, scene, spettacoli*, Public Promo service editrice, Parma 2003.
- AA.VV., *I teatri di Ferrara: il Comunale*, ed. Fabbri, LMI, Lucca 2004.
- E. Longo, *Architettura e decorazione nel Teatro Magnani di Fidenza*, Fidenza 2006.
- S. Davoli - M. De Michelis - O. Lazzari (a cura di), *Reggio Emilia. Il teatro, i teatri, la città*, ed. Silvana, 2007.

Testi relativi ad interventi di trasformazione e restauro negli ultimi decenni

- C. Ajmonimo –A. Rossi (a cura di), *Concorso per la ricostruzione del Teatro Paganini a Parma*, Cluva, Venezia 1966.
- AA. VV., *Il restauro del Teatro Comunale di Bologna*, Labanti e Nanni, Bologna 1981.
- V. Stupazzoni, *Consolidamento e restauro del teatro comunale di Bologna*, in «Legno nel restauro e restauro del legno», atti del convegno, Firenze 30/ 11-3/ 12 1983, pp. 97-101.
- P. L. Cervellati, *Il restauro del teatro Rossini*, in «L'Arca», n. 28, a. 1989.
- F. Gurreri, *Il teatro Pacini di Pescia*, Alinea editrice, Firenze 1990
- G. Benedettini – G. Benucci, *Il teatro dei Concordi: una nuova struttura nella continuità*, Campiglia marittima 1990.
- A. Vicari, *Il teatro Galli a Rimini: costruzione o ricostruzione?*, in «ANANKE», n. 23, 1998, pp. 96-111.
- G. Gavina – R. Terra (a cura di), *Il teatro comunale di Pieve di Cento tra memoria e conservazione*, in «Il teatro e la musica a Pieve di Cento, a cura di A. Orlandini, Costa editore, Bologna 2000.
- E. Vita, *Russi: una città e il suo teatro*, Danilo Montanari editore, Ravenna 2001.
- AA. VV., *Nuova vita per il "Verdi": il progetto di recupero funzionale e di restauro del teatro di Fiorenzuola*, in «Edilizia Piacentina», n 2, a. 2002, pp.33-37.
- Belletti B. Coïsson, E. - Picarelli. F. (a cura di), *Analyses for the conservation of the load-bearing wooden structures of the Teatro Comunale in Modena*, in «Conservation of historic wooden structures: proceedings of the international conference» Florence 22-27 February, 2005. Vol. 1 and 2 / ed. Tampone Gennaro, Firenze 2005, pp.322-328.

MARCHE

- F. Sternini, *Piccola storia del Teatro delle Muse di Ancona : dalla celebrazione del suo primo centenario (1927) alla distruzione per cause belliche (1943)*, Stab. Romani, Ancona 1972.
- M. Zuccarini, *Il Teatro di Chieti dalle origini ai giorni nostri*, Tip. Zappacosta, Chieti 1976.
- AA.VV., *L'architettura teatrale nelle Marche. Dieci teatri nel comprensorio Jesi-Senigallia*, Castelferretti (AN), 1983.
- A. Albano – G. Moroni (a cura di), *Il teatro a Senigallia*, Electa, Milano 1996.

- E. Montemuero - A. D'ettore (a cura di), *Libro bianco. Teatri storici nelle Marche*, Ancona 1996.
- F. G. Motta (a cura di), *Teatri nelle terre di Pesaro e Urbino*, catalogo della mostra, Milano 1996.
- F. Battistelli, *Il teatro nelle Marche: architettura, scenografia e spettacolo*, ed. Nardini, Fiesole 1997.
- M. Dezzi Bardeschi, *Nuovi documenti e un'ipotesi su Monaldo Leopardi e il progetto del teatro di Recanati*, in «Ananke», n.23, a.1998, pp. 80-89.
- E. Quagliarini, *Costruzioni in legno nei teatri all'italiana nel '700 e '800. Il patrimonio nascosto dell'architettura teatrale marchigiana*, Alinea editrice, Firenze 2008.
- E. Quagliarini - S. Lenci, *Il plafone del teatro dei filarmonici di Ascoli Piceno. Conoscenza, conservazione e valorizzazione*, Alinea editrice, Pontedera 2010.

Testi relativi ad interventi di trasformazione e restauro negli ultimi decenni

- G. Fava, *Recuperato a Jesi il teatro caro alla città* in «Umus», n. 6, 1987.

TOSCANA

- P. Roselli – G.C. Romby (a cura di), *I teatri di Firenze*, Firenze, 1978.
- A. Evangelista, *Il teatro dei comici dell'Arte a Firenze* (ricognizione dello “Stanzzone delle Commedie”), in «Biblioteca teatrale», 1979, n.23-24.
- S. Marmone, *Il teatro nella Firenze medicea*, Muesia, Milano 1981.
- Aa.Vv., *Luoghi Di Spettacolo E Accademie A Montepulciano E In Valdichiana*, Montepulciano, Ed. Del Grifo, 1984.
- G. Dell'ira, *I teatri di Pisa*, ed. Giardini, Pisa 1986.
- AA.VV., *La fabbrica del Goldono: architettura e cultura teatrale a Livorno (1658-1847)*, catalogo della mostra, 1989.
- E. Garbero Zorzi – L. Zangheri (a cura di), *I teatri storici della Toscana. Censimento documentario e architettonico*, vol.I, Siena e Provincia, Roma 1990.
- E. Garbero Zorzi – L. Zangheri (a cura di), *I teatri storici della Toscana. Censimento documentario e architettonico*, vol.II, Grosseto, Livorno e Province, Roma 1991.
- G. Bedini (a cura di), *Il teatro del Giglio a Lucca: l'architettura di Giovanni e Cesare Lazzarini*, catalogo della mostra, Lucca 1991.
- E. Garbero Zorzi – L. Zangheri (a cura di), *I teatri storici della Toscana. Censimento documentario e architettonico*, vol.III, Pisa e Provincia, Roma 1992.
- E. Garbero Zorzi – L. Zangheri (a cura di), *I teatri storici della Toscana. Censimento documentario e architettonico*, vol.IV, Arezzo e provincia, Venezia 1994.
- E. Garbero Zorzi – L. Zangheri (a cura di), *I teatri storici della Toscana. Censimento documentario e architettonico*, vol.V, Massa Carrara, Lucca e province, Venezia 1994.
- E. Garbero Zorzi – L. Zangheri (a cura di), *I teatri storici della Toscana. Censimento documentario e architettonico*, vol.VI, Pistoia e provincia, Venezia 1995.
- I. Luperini, *Il teatro Rossi di Pisa*, ed. ETS, 2006
- F. Sainati, *Teatro Rossi. Lo splendore e l'abbandono*, Pacini Editore, Pisa 1997.

Testi relativi ad interventi di trasformazione e restauro negli ultimi decenni

- N. Baroni – M. Tempestini (a cura di), *Restauro e rinnovamento del teatro Verdi di Firenze*, in «Edilizia Moderna», a.24, n.44 (giugno 1950), pp.65-68.

A. Natalini, *Non sarà facile trovarlo: il teatro della Compagnia a Firenze*, in «Lotus International», n. 58, a. 1988, pp.94 –105.

M. Carmassi, *Il Restauro Del Teatro Verdi Di Pisa*, Pacini Editore, Pisa 1994.

C. Messina – L. Paolini (a cura di), *Il recupero statico delle strutture in legno nel teatro Niccolini di San Casciano Val di Pesa (Firenze)*, in « Legno e restauro: ricerche e restauri su architetture e manufatti lignei» / Messaggerie Toscane, Firenze 1989, pp. 216-220.

G. Lamberti, D. Matteoni (A Cura Di), *Il Teatro Goldoni Di Livorno. Un Restauro Per La Città*, Pacini Editore, 2004.

E. Ciapini, *La prevenzione incendi nei teatri storici: il caso del Teatro della Pergola*, in «Bollettino ingegneri: mensile di ingegneria ed architettura», anno 53, n. 1-2, 2005, p. 14-19

UMBRIA

F. Luzi, *Il teatro Morlacchi di Perugia*, ed. Vecchiarelli, Roma 1999.

G. Chiuni, *I teatri dell'Umbria*, Electa, Venezia 2002.

Testi relativi ad interventi di trasformazione e restauro negli ultimi decenni

AA.VV., *Il restauro del teatro dei Riuniti di Umbertide*, in «Abacus» n.25, 1991.

G. Buffi, *Il teatro comunale di Città della Pieve «Accademia degli Arvalorati». Progetto e restauro*, Ali&No, Perugia 2003.

LAZIO

G. Monaldi, *I teatri di Roma negli ultimi tre secoli*, R.Ricciardi, Napoli 1928.

A. Rava, *Il Teatro Ottoboni nel palazzo della Cancelleria*, Roma 1942.

G. Tirincanti, *Il teatro Argentina*, F.lli Palombi, Roma 1971.

S. Rotondi, *L'architettura teatrale a Roma : il Teatro Quirino*, Kappa, Roma 1983.

S. Rotondi, *Il Teatro Tordinona : storia, progetti, architettura*, Kappa, Roma 1987.

M. Sennato, *L'architettura dei teatri di Roma 1513-1981*, Kappa, Roma 1987.

S. Severi, *I teatri di Roma: dall'antichità fino a oggi, la storia di duecento teatri che per oltre due millenni hanno dato spettacolo per la città eterna*, ROMA, Newton&Compton, 1989.

S. Rotondi, *Il teatro Valle : Storia, progetti, architettura*, Kappa, Roma 1990.

AA.VV., *Roma Splendidissima e Magnifica. I luoghi dello spettacolo a Roma dall'umanesimo ad oggi*, Milano, 1997.

S. Matarazzo, *Teatri a Roma tra storia e contemporaneità*, Intra Moenia, Napoli 2004.

W. Petulla', *Teatro Argentina 1732 – 2001*, Gangemi, 2004.

Testi relativi ad interventi di trasformazione e restauro negli ultimi decenni

L. Cardilli Alloisi, *Restauri in piazza : il teatro Argentina e la sua facciata*, Istituto Grafico Editoriale Romano, Roma 1994.

BASILICATA

Associazione Teatrale Comuni Della Basilicata (a cura di) *Spazi teatrali in Basilicata: indagine propositiva*, ed. Publieco, Roma 1984.

Testi relativi ad interventi di trasformazione e restauro negli ultimi decenni

- L. Acito, *Il cinema- teatro Duni di Matera: un' architettura moderna da tutelare*, ed. Libria, Melfi, 1999.
L. Acito, *Ettore Stella: Il cinema-teatro Duni a Matera 1948*, in «Casabella», a.2005, n.730, pp.84-93.

PUGLIA

- A. Giovine, *Il teatro Piccinini di Bari: 1854- 1964*, Bari 1970.
L. Zingarelli, *Il Teatro Nuovo di Bari. Alle radici della committenza borghese*, in V.A. Melchiorre - L. L. Zingarelli (a cura di), *Il Teatro Piccinini di Bari*, Bari 1983, pp.37-191.
V. A. Melchiorre - L. Zingarelli (A Cura Di), *Il Teatro Piccinini Di Bari*, Bari 1983.
L. Zingarelli, *Il sistema teatrale in Puglia tra storia e sviluppo*, in *Puglia. L'organizzazione musicale*, a cura di P. Moliterni, Roma 1985, Pp.218-300.
L. Zingarelli, *Il teatro nuovo nella Taranto borbonica*, in *Cittàteatro. Spazi e luoghi dell'effimero a Taranto*, catalogo della mostra, a cura di L. Zingarelli, Taranto 1985, pp.213-237.
M. Scionti – L. Zingarelli (a cura di), *Note su teatri salentini del secondo Ottocento*, in *La fabbrica del teatro*, catalogo della mostra, Brindisi 1986, pp.109-135.
M. Scointi, *Kursal (poi teatro) Margherita*, in «Puglia, l'organizzazione musicale», a cura di P. Moliterni, Roma 1986, pp. 284-285.
P. Cardamone – De Filippis (A Cura Di), *Strutture teatrali dell'800 in Puglia*, province di Bari e Foggia, ed. Dedalo, Bari 1987.
F. Picca, *Bari 'capitale' a teatro: il Politeama Petruzzelli: 1877-1914*, Edipuglia, Bari 1987.
M. Cristalli, *Teatri di Puglia*, Bari 1992.
M. Civita, *Teatro Garibaldi, Lucera*, in AA.VV., *Trattato sul consolidamento*, Mancosu Editore, 2008, schede C173-C176
AA.VV., *Su i sipari. I teatri pugliesi fra '800 e '900*, catalogo della mostra, Mario Adda Editore, Lecce 2009.
AA.VV., *La rete dei Teatri storici di Puglia*, Ed. Salentina, Galatina (Le) 2011.
A. Pane, *Bari: monumenti e arte contemporanea dal fossato del Castello Svevo al teatro Margherita*, in «Ananke» n.61/2010, p.162-166.

Testi relativi ad interventi di trasformazione e restauro negli ultimi decenni

- M. Civita, *Il Teatro Di Barletta E Il Suo Restauro*, Adriatica Editrice, Bari 1979.
M. Civita, *Il teatro di Barletta e il suo restauro*, in «Storia Architettura», anno II, n.2, maggio-agosto, 1975, pp.17-55.
M. D'anselmo, *Consolidamento strutturale e presidio antisismico del Teatro G. Garibaldi in Lucera*, Schena, Fasano 1988.
V. A. Melchiorre, *Il teatro Petruzzelli di Bari*, ed. Adda, Bari 1992.
A. Calia - M. Lettieri - M. Masieri (a cura di), *Le finiture delle facciate del Teatro Petruzzelli a Bari: i materiali e i rifacimenti*, in «Architettura e materiali del Novecento: conservazione, restauro, manutenzione.» in atti del convegno di studi, Bressanone, 13-16 luglio 2004, Edizioni Arcadia Ricerche, Venezia 2004, p. 261-269.

- G. Basile, *Sulla costruzione del Teatro Massimo Vittorio Emanuele: risposta alle così dette quistioni principali del signor Craco*, Tip. dello Statuto, Palermo 1883.
- G. Sorge, *I teatri di Palermo nei secoli XVI - XVII – XVIII*, Palermo 1926.
- AA.VV., *I cinquant'anni del Teatro Massimo*, Palermo 1947.
- O. Tìby, *Il Real Teatro Carlino e l'ottocento musicale palermitano*, Firenze 1957.
- A. Fundaro', *Il concorso per il teatro Massimo di Palermo: storia e progettazione*, Tip. Associati, Palermo 1974.
- G. Nicastro, *Teatro e società in Sicilia*, Roma 1978.
- G. Donato, *Il teatro Vittorio Emanuele di Messina*, Messina 1979.
- C. Martinez, *Il Teatro Massimo di Palermo. Quarant'anni di attività artistica dalla costituzione all'ente autonomo, 1936-1975*, Priulla, Palermo 1980.
- G. Samona', *Il teatro a doppia sala di Sciacca*, in «Casabella», a. 1982, n.480, pp. 48-61.
- G. Samona, *Venticinque disegni per una architettura: Giuseppe Samona e il teatro di Sciacca*, ed. Nuova Presenza, Palermo 1982.
- AA.VV., *Giuseppe Samona e il Teatro di Sciacca : venticinque disegni per una architettura*, ed. Nuova Presenza, Palermo 1982.
- G. Pirrone, *Il Teatro Massimo di G. B. Filippo Basile a Palermo: 1867-97*, Officina, Officina 1984.
- L. Maniscalco Basile, *Storia del teatro Massimo di Palermo*, Firenze 1984.
- G. Uccello, *Lo spettacolo nei secoli a Messina*, Palermo 1986.
- A. Mazzamuto, *Teatri di Sicilia*, Palermo, 1989.
- G. Balndi, *Il Teatro Politeama Garibaldi di Palermo*, Palermo 1991.
- A. Tedesco, *Il teatro di Santa Cecilia e il Seicento musicale palermitano*, Palermo 1992.
- P. Ferrara, *Vent'anni per una rappresentazione: il teatro popolare di Sciacca*, in «ANANKE», n.8, a.1994, pp. 51-54.
- G. Molonia, *Teatri minori messinesi dal XVIII al XIX secolo*, Laudamo, Messina 1996.
- A. Pomar, *Il Massimo. Un teatro, la città : cent'anni in vetrina*, Palermo, 1996.
- L. Gallo, *Il Politeama di Palermo e l'architettura policroma dell'800*, ed. L'epos, Palermo 1997.
- A. Maniaci, *Il Massimo di Palermo: il teatro della discordia*, in «Ananke», n.23, a.1998, pp. 62-65.
- A. Mazza, *Il teatro di Vittoria: l'architetto e l'architettura del teatro comunale*, Ragusa, 1999.
- L. Barnobi, *L'architettura teatrale dell'800 in Sicilia : il Teatro Vittorio Emanuele di Vittoria*, Ed. Aracne, Roma 2005.

Testi relativi ad interventi di trasformazione e restauro negli ultimi decenni

- A. Vio – M. Vio, *Teatro Regina Margherita a Racalmuto. Progetto di conservazione: l'inserimento degli impianti*, in «Recuperare» n. 37, 1988.
- G. Biscontin, *La pulitura delle superfici lapidee del Teatro Massimo in Palermo: indagini preliminari e sperimentazioni in cantiere*, in « La pulitura delle superfici dell'architettura: atti del convegno di studi, Bressanone, 3-6 luglio 1995», Libreria Progetto, Padova 1995, p. 495-506.
- A. Maniaci, *Il Massimo di Palermo: il teatro della discordia*, in « ANANKE», n. 23, 1998, pp. 46-51, 62-67.
- A. Lo Tauro, *Palermo, Teatro Massimo: il pavimento "galleggiante"*, in «Recupero e conservazione», anno 7, n. 37, 2001, p. 70-71

S. Bullegas, *Cagliari e i suoi teatri*, ed. dell'Orso, Alessandria 2001.

L'architettura del teatro nella trattatistica storica

N. Sabbatini, *Pratica di fabbricar scene e machine teatrali*, Ravenna 1638.

L. Rizzetti, *La costruzione del miglior teatro*, Venezia 1756.

F. Arnaldi, *Idea di un teatro nelle sue parti simile a teatri antichi all'uso moderno accomodato dal Conte Enea Arnaldi accademico Olimpico*, appresso A. Veronese, Vicenza 1762.

F. Algarotti, *Saggio sopra l'opera in Musica*, per Marco Coltellini in via Grande, Livorno 1763.

A. Planelli, *Dell'opera in musica*, Stamperia Donato Campo, Napoli 1772.

V. Lamberti, *La regolata costruzione de' teatri*, in Napoli presso V. Orsini, 1782

F. Riccati, *Della costruzione de' teatri secondo il costume d'Italia vale a dire divisi in piccole logge*, Bassano 1790.

F. Milizia, *Trattato completo, formale e materiale del teatro*, Stamperia Pasquali, Venezia 1774

N. D'Apuzzo, *Cenni intorno ai teatri moderni e sopra gli archi di trionfo*, Tip. Ajani, Roma 1817, pp.3-55

N. D'Apuzzo, *Considerazioni architettoniche*, parte prima, Napoli 1824, pp.69-157

V. De Grazia, *Discorso su l'architettura del teatro moderno*, Napoli 1825.

P. Landriani, *Del teatro diurno e della sua costruzione, opuscolo che fa seguito alle osservazioni sui difetti di prodotti nei teatri dalla cattiva costruzione del palcoscenico*, Vallardi, Milano 1836.

F. Taccani, *Sulla forma della platea e del proscenio di un teatro più propria alla propagazione del suono e sulla materia più atta a rinforzarlo e a sostenerlo*, Angelo Monti Editore, Milano 1840.

F. De Cesare, *Memoria intorno all'acustica per la costruzione di una sala armonica e per lo miglioramento del teatro moderno*, in *Atti della settima adunanza degli scienziati italiani tenuta in Napoli dal 20 sett. a 5 di ott. del MDCCCXLV*, parte prima, Napoli, 1846.

F. De Cesare, *La scienza dell'architettura applicata alla costruzione, alla distribuzione, alla decorazione degli edifici civili per Francesco De Cesare Architetto*, III vol. Napoli 1855-56.

F. De Cesare, *Preventivi per allontanare l'incendio dai teatri*, Napoli 1883.

F. C. Motta, *Trattato sopra la struttura de' teatri e scene*, in E. G. Graig, *Trattato sopra la struttura de' teatri, e scene*, Ed. Il Polifilo, Milano 1972.

Architettura teatrale ed acustica

A. Planelli, *Dell'opera in musica. Trattato del cavaliere Antonio Planelli dell'ordine gerosolimitano*, a cura di F. Degrada, Discanto edizioni, Fiesole 1981.

F. De Cesare, *Memoria intorno all'acustica per la costruzione di una sala armonica e per lo miglioramento del teatro moderno*, in «Atti della settima adunanza degli scienziati italiani tenuta in Napoli dal 20 sett. a 5 di ott. del MDCCCXLV», parte I, Napoli, 1846, pp.1047-1048.

C. F. Langhans, *Vergleichung des neuen Schauspielhauses zu Berlin mit verschiedenen ältern und neuern Schauspielhäusern in Rücksicht auf akustische und optische grundsätze*, J.F. Unger, Berlin 1800.

- A. Niccolini, *Alcune idee sulla risonanza del teatro del cav. Antonio Niccolini, Napoli 1816*, Tipografia Masi, in C. N. Sasso, *Storia de' monumenti di Napoli e degli architetti che li edificavano dal 1801 al 1851*, Tip. F. Vitale, Napoli 1858, vol. II, pp. 56-66.
- A. Favaro, *L'acustica applicata alla costruzione delle sale per spettacoli e pubbliche adunanze*, Camilla e Bertolero Editori, Torino 1882.
- M. Forsyth, *Edifici per la musica. L'architetto, il musicista, il pubblico dal Seicento ad oggi*, Zanichelli, Bologna 1987.
- A. Farina – R. Pompoli, *L'acustica del teatro del convitto nazionale Maria Luigia di Parma*, in «Inarcos» n.483/ 1987, da www.227.info/download.html.
- A. Cocchi - A. Farina, *Effetti acustici della cavità posta sotto la fossa orchestrale: rilievi sperimentali e giudizi soggettivi*, in «Atti del XVIII Convegno Nazionale AIA», L'Aquila, 18-20 aprile 1990, p.233-238, da www.227.info/download.html.
- Acustica come bene culturale. La progettazione acustica del teatro d'opera tra conservazione e innovazione*, in Atti del convegno internazionale "L'acustica come bene culturale", Teatro regio di Torino, 1996.
- A. Cocchi - M. Garai – L. Tronchin, *Influenza di cavità risonanti poste sotto la fossa orchestrale: il caso del Teatro alighieri di Ravenna*, in L. Bortolotti – L. Masetti Bitelli, *Teatri storici. Dal restauro allo spettacolo*, ed. Nardini, Fiesole 1997, pp. 135-150.
- P. Fausti, N. Prodi, *Metodi di misura e strumentazione per i rilievi acustici*, in N. Prodi (a cura di), *L'acustica dei teatri storici: un bene culturale*, atti del convegno, Tip. Tosi, Ferrara 1998.
- R. Pisani – F. Duretto, *Il restauro ed i problemi di acustica dei teatri storici*, in «XXVII Convegno Nazionale AIA», atti del convegno, Genova, 26-28 maggio 1999, p. 48.
- G. Chiuni, *Guglielmo Calderini, i teatri e l'acustica*, in G. Chiuni, *Teatri storici in Umbria. L'architettura*, Electa 2002, p.71 e seg.
- Di Bella A. - Zecchin R. (a cura di), *L'acustica nel restauro dei teatri storici: il caso del teatro di Schio*, «Atti del XXXIII Convegno Nazionale Associazione Nazionale Acustica», pp. 523-526.
- P. Bignami, *L'edificio teatrale: acustica e funzionalità*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Il grande teatro borghese. Settecento – Ottocento*, Einaudi, Torino 2000, vol. II, p. 970.
- U. Ughi, *Ainto. Il restauro uccide la musica*, in «Il Sole 24 ore», 09.12.2001
- C. Ianniello - L. Maffei - R. Romano, *The Acoustics of the Teatro di Corte della Reggia di Caserta*, "Proceedings of the 17th International Congress on Acoustics ICA 2001, Rome, Italy 2-7 Settembre 2001, paper 5888.S. Cingolani - R. Spagnolo, *Acustica musicale e architettonica*, Utet libreria, Torino 2005.
- A. Maglio, *L'acustica nell'architettura teatrale al principio del XIX secolo: dal Nationaltheater allo Schauspielhaus di Berlino*, in «Atti del III convegno di storia dell'Ingegneria», Napoli 19-21 aprile 2010, a cura S. D'Agostino, tomo I, pp. 459-468.
- A. Maglio, *Dal teatro di corte a quello borghese*, in L. Mozzoni – S. Santini, *L'architettura dell'eclettismo. Il teatro dell'Ottocento e del primo Novecento. Architettura, tecniche teatrali e pubblico*, Liguori editore, Napoli 2010, p. 196.

- P. Landriani, *Osservazioni sui difetti prodotti nei teatri dalla cattiva costruzione del palcoscenico e su alcune inavvertenze nel dipingere le decorazioni*, Vallardi, Milano 1815.
- E. Perrin, *Etude sur la mise en scène*, in E. STOUILLING, *Les annales du théâtre et de la musique*, Paris 1883.
- AA.VV., *Scenotecnica e scenografia*, in Reale Accademia d'Italia, *Convegno di Lettere. Il teatro Drammatico*, Roma 1935.
- A. De Angelis, *Scenografi italiani di ieri e di oggi. Dizionario degli architetti teatrali, scenografi, scenotecnici, figuristi*, ed. Trinacria, Roma 1938
- E. Prampolini, *Scenotecnica*, Hoepli, Milano 1940.
- A. Cassi Ramelli, *Edifici per gli spettacoli*, A. Vallardi Editore, Milano 1948.
- A. G. Bragaglia, *Nicola Sabbatini e Giacomo Torelli: scenotecnici marchigiani*, Ente Artistico Marchigiano, Pesaro 1952.
- V. Marchi, s.v. *Ballatoio*, in S. D'amico (a cura di), *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. I, 1952, pp.1333-1334.
- P. Ansaldo, s.v. *Graticcia*, in S. D'amico (a cura di), *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. V, 1952, pp.1646-1647.
- E. Prampolini, *L'evoluzione della scenotecnica* in AA.VV. *Cinquant'anni di teatro in Italia*, Bestetti, Roma, 1954
- E. Povoledo, voce *Palcoscenico* in S. D'amico (s cura di), *Enciclopedia dello spettacolo*, 1954, vol. VII, pp.1521-1524.
- E. Povoledo, s.v. «Scenotecnica», in S. D'Amico (a cura di), *Enciclopedia dello spettacolo*, Casa Ed. Le maschere, Roma 1954, vol. VIII, p.1614.
- F. Mancini, *Scenografia italiana. Dal Rinascimento all'età romantica*, Fabbri, Milano 1966.
- B. Mello, *Trattato di scenotecnica*, Gorlich editore, Milano 1973
- C. L. Ragghianti, *Arti della visione. II. Spettacolo*, Einaudi, Torino 1976
- L. Zorzi, *Il Teatro E La Città, Saggi Sulla Scena Italiana*, Einaudi, Torino 1977.
- D. Diderot, *Teatro e scritti sul teatro*, a cura di M. GRILLI, La Nuova Italia, Firenze 1980.
- A. Sassu, *La philharmonie di Hans Schauroun*, Decalo 1980.
- F. Mastropasqua, *Il teatro*, Mazzotta, Milano 1981.
- V. Morpurgo, *L'avventura del sipario. Figurazione e metafora di una macchina teatrale*, Milano 1984.
- AA.VV., *Macchine da teatro e teatri di macchine*, Pesaro 1985.
- P. Francastel, *Guardare il teatro*, Il Mulino, Bologna 1987.
- M. Viale Ferrero, *Luogo teatrale e spazio scenico*, in L. Bianconi E G. Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, vol. V, *La spettacolarità*, Edt, Torino 1988.
- A.Fontana, *La scena*, in AA.VV., *Storia d'Italia. I caratteri originali*, Einaudi, Torino 1989.
- A. Perrini, *Scene e macchine teatrali*, E&A editori associati, Roma 1989.
- A. Perrini, *Le prodigiose macchine teatrali della scenotecnica barocca e della commedia dell'arte*, in 'Sipario', n.567/1996, pp.46-49.
- F. Battistelli, *Scene, macchine, sipari, decorazioni*, in F. MARIANO (a cura di), *Il teatro delle Marche*, Nardini, Fiesole 1997.

- G. Azzaroni, *Gli oggetti nello spazio del teatro*, Bulzoni, Roma 1997.
- F. Perrelli, *Storia della scenografia. Dall'antichità al Novecento*, Carocci editore, Roma 2002.
- Bignami-Azzaroni, *Gli oggetti nello spazio dello spettacolo*, Bulzoni, Roma 2005.
- B. Dalai, *ABC della scenotecnica*, Audino, Roma 2006.
- R. Lori, *Scenografia e scenotecnica per il teatro*, Gremese, Roma 2007
- E. Quagliarini, *Costruzioni in legno nei teatri all'italiana del '700 e '800. Il patrimonio nascosto dell'architettura teatrale marchigiana*, Alinea, Firenze 2008.

Architettura Teatrale e Impiantistica

- F. De Cesare, *La scienza dell'architettura applicata alla costruzione, alla distribuzione, alla decorazione degli edifici civili per Francesco De Cesare Architetto*, III vol. Napoli 1855-56, p.111-112.
- G. Ferri, *Contro gli incendi nei teatri*, Tip. Boselli, 1882.
- F. De Cesare, *Preventivi per allontanare l'incendio dai teatri*, Napoli 1883.
- B. Correggiani Imperali, *Pensieri sopra gl'incendi dei teatri*, 1887.
- Luigi Marconi, *Sulla difesa dei teatri contro gl'incendi*, Tip. Savini, 1887.
- Donghi Daniele, *Sulla sicurezza dei teatri in caso d'incendio. Notizie ed osservazioni sui mezzi atti a prevenire e combattere l'incendio e sulla parte che spetta al pubblico nella questione*, Camilla e Bertolero editori, Torino, 1888.
- M. Belardi – M. Caffi (a cura di), *L'adeguamento impiantistico per un teatro moderno*, in F. Fornoni, op.cit., pp. 231-236.
- P. Corsaro, *Lo stato della prevenzione degli incendi nei teatri storici*, in L. Bortolotti – L. Maselli Bitelli (a cura di), *Teatri Storici. Dal restauro allo spettacolo*, Nardini editore, Fiesole 1997, pp. 53.57.
- E. Ciapini, *La prevenzione incendi nei teatri storici: il caso del teatro della Pergola*, in "Bollettino degli Ingegneri", 53/2005, pp.14-19.
- N. Berlucchi, *Intervento di restauro e messa a norma*, in F. Fornoni (a cura di), *Il teatro sociale di Bergamo. Il restauro*, Silvana Editoriale 2009, pp.179-219.
- G. Silvestri, *La sicurezza del pubblico nei teatri di Milano*, Tip. Di E. Gualdoni, Milano 1929.

L'architettura teatrale in Campania. Storia ed interventi

AVELLINO

- M. Severini, *Altavilla Irpina*, Monografia storica, Avellino 1907, p.174, 222-223.
- E. Mallardo, *Il teatro municipale di Avellino*, in «Economia Irpina», n.2, 1981, pp 63-66.
- A. Massaro, *Dal palazzo municipale di Avellino*, Avellino, 1981, p.66.
- V. De Martini – M. De Cunzio, *Avellino*, ed. Laterza, Roma-Bari 1985.
- E. Mallardo, *Il Politeama Vittorio Emanuele III*, in «La Trivella», a. XI, n.4, 1986, pp1-3.
- A. Massaro, *Il teatro e la banda musicale di Avellino*, in «VICUM», n. 3, 1989, pp.71-76.
- G. Pionati – A. Forgione, *Avellino. Memorie e immagini*, ed. F.lli Palombi, Roma 1989.
- A. Grasso - T. Tiso, *Un saluto da Ariano. Viaggio attraverso la cartolina d'epoca*, Ariano Irpino 1991.

- C. Biondi, *Il teatro comunale*, in «Storia illustrata di Avellino e dell'Irpinia», 1996, vol. IV, pp.113-123.
- P.L. Ciapparelli, *Due secoli di teatri in Campania (1694-1896). Teorie, progetti e realizzazioni*, ed. Electa, Napoli 1999, pp.197-200.
- L. Albanese, *Teatro S. Giovanni Evangelista*, in ARA JANI, n12, 1999, pp.41-42.
- E. Mallardo, *La storia del teatro municipale*, in «Musicasocietà», n.1, 2001, p.20.
- E. Mallardo, *La storia del teatro municipale*, in «Musicasocietà», n.2, 2001, p.14.
- E. Mallardo, *La storia del teatro municipale*, in «Musicasocietà», n.3, 2001, p.22.
- E. Mallardo, *L'anno del teatro ad Avellino*, in «Nuovo Meridionalismo», n.132, 2001, pp.47-48.
- C. Biondi, *Un teatro di provincia. Vita, morte e miracoli del Comunale di Avellino*, ed. Elio Sellino, Pratola Serra AV) 2002, pp.159-168.

BENEVENTO

- A. Meomartini, *Guida di Benevento e dintorni*, Tip.De Martini, Benevento, 1901, pp 46-47.
- M. Rotili, *L'arte nel Sannio*, EPT, Benevento, 1952, p. 153.
- Baselice storia e costume*, catalogo della mostra, Baselice 1982.
- V. Del Re, *San Bartolomeo in Galdo nei suoi aspetti storici, geografici e folkloristici*, Benevento 1982, p.66.
- P. Rossi, *Antonio e Pasquale Francesconi. Architetti e urbanisti nella Napoli dell'Ottocento*, Electa, Napoli 1988, pp.97-98.
- A. Buccaro, *Architettura e urbanistica nell'Ottocento*, in 'Storia e civiltà della Campania', Napoli 1995, vol.V, pp.117-204.
- P.L. Ciapparelli, *Due secoli di teatri in Campania (1694-1896). Teorie, progetti e realizzazioni*, ed. Electa, Napoli 1999, pp.193-196.
- R. Pescitelli, *Palazzi case e famiglie cerretesi nel XVIII secolo. La rinascita, l'urbanistica e la società di Cerreto sannita dopo il sisma del 1688*, Arti Grafiche Don Bosco, Telesse 2000, pp. 130-131.
- D. Stroppolino, *Benevento città d'autore. Filippo Raguzzi e l'architettura del XVIII secolo*, Electa Napoli 2006.

CASERTA

- G. Pepe, *I progetti del teatro di S. Maria Capua Vetere*, in «Bollettino del Collegio degli Ingegneri ed Architetti in Napoli», n.1/1889.
- D. Marrocco, *Piedimonte D'Alife: storia e attualità*, Treves, Napoli 1961.
- A. Marotta, *Il teatro di corte e l'opera a Caserta*, Caserta 1968.
- S. Casiello, A. Di Stefano, *Santa Maria Capua Vetere. Architettura e ambiente urbano*, ESI, Napoli 1980, p. 110.
- P. Farino, *Oltre il palcoscenico. Il restauro del Teatro della Regia di Caserta del Vanvitelli*, in «Gran bazaar», Harper's italia, aprile, 1983, pp.110-115.
- I. Di Resta, *Capua*, Roma-Bari 1985, p. 93.
- A. Perconte Licatense, *Santa Maria Capua Vetere*, Tip. Stampa sud, Curti (Ce) 1986, vol. III, pp.66-98.
- S. Casiello – G. Cantone, *Le stagioni di Capua*, Napoli 1987, p.22.
- G. Pane - A.Filangeri, *Capua, architettura e arte. Catalogo delle opere*, vol.I, Caserta 1990, p.202
- G. Pane, - A.Filangeri, *Capua, architettura e arte. Catalogo delle opere*, vol.II, Caserta 1990, pp.524-525.
- S. Costanzo, *Marcianise. Urbanistica, architettura ed arte nei secoli*, 1999.
- T. Cecere, *Aversa. La città consolidata*, ESI 1998.
- P.L. Ciapparelli, *Due secoli di teatri in Campania (1694-1896). Teorie, progetti e realizzazioni*, ed. Electa, Napoli 1999, pp.113-162.

- M. Fiore, *Il teatro a Salerno negli anno XVIII e XIX*, Lino-typografia Spatafora, Salerno 1945.
- D. Cosimato - P. Natella - D. Dente, *La provincia di Salerno dal 1860 alla fine del XX secolo. Società e scuole*, Moarno, Napoli 1977, pp. 154-155.
- V. Bracco, *Il teatro Verdi* in A. Leone – G. Vitolo (a cura di), *Guida alla storia di Salerno e della sua provincia*, Lavaglia editore, Salerno 1982, I vol., pp. 363-369.
- C. Tavarone, *Un artista fin de siècle Gaetano D'Agostino*, Salerno 1993.
- AA.VV., *Il teatro Verdi*, Le Arti, Salerno 1994.
- L. e R. Inghilleri, *Il Teatro 'G. Verdi'*, Le Arti, Salerno 1994.
- V. HartamanA, *Restauro del soffitto dipinto del Teatro Verdi in Salerno*, in «I beni culturali: tutela e valorizzazione», anno 5, n. 4-5, 1997, pp. 28-30.
- C. Tavarone, *Scene e sipari. Immagini di teatro a Salerno tra Ottocento e Novecento*, Le Arti, Salerno 1998.
- P. L. Ciapparelli, *Due secoli di teatri in Campania (1694-1896). Teorie, progetti e realizzazioni*, ed. Electa, Napoli 1999, pp. 163-191.
- A. Braca, *Il centro storico di Salerno: chiese, musei, palazzi e fontane pubbliche*, Betagamma, Viterbo 2000.
- O. Ghiringhelli, *Camillo Guerra, 1889-1990. Tra neoclettismo e modernismo*, Electa Napoli 2004, pp. 14-20
- C. Schiavo, *Storia e vita del teatro Municipale di Laurino*, Laurino 2007. F. Tozza, *Teatro e società a Salerno negli ultimi due secoli*, in L. Cacciatore, L. Rossi (a cura di), *Salerno in età contemporanea*, Sellino editore, Avellino 2008, pp. 277-292.
- P. Peduto, *Storia illustrata di Salerno*, Pacini editore, Pisa 2007, pp. 166-167.
- P. L. Ciapparelli, *Due secoli di teatri in Campania (1694-1896). Teorie, progetti e realizzazioni*, ed. Electa, Napoli 1999, pp. 163-191.
- A. Braca, *Il centro storico di Salerno: chiese, musei, palazzi e fontane pubbliche*, Betagamma, Viterbo 2000.
- O. Ghiringhelli, *Camillo Guerra, 1889-1990. Tra neoclettismo e modernismo*, Electa Napoli 2004, pp. 14-20
- C. Schiavo, *Storia e vita del teatro Municipale di Laurino*, Laurino 2007.
- F. Tozza, *Teatro e società a Salerno negli ultimi due secoli*, in L. Cacciatore, L. Rossi (a cura di), *Salerno in età contemporanea*, Sellino editore, Avellino 2008, pp. 277-292.
- P. Peduto, *Storia illustrata di Salerno*, Pacini editore, Pisa 2007, pp. 166-167.

NAPOLI

- A. Scalera, *Il teatro dei Fiorentini dal 1800 al 1860*, Napoli 1900.
- C. De Flaviis, *Il Reale Teatro Mercadante. Ieri, oggi, domani*, Napoli 1921.
- M. Folinea, *Il rinnovamento del R. Teatro San Carlo in Napoli*, Napoli 1929.
- E. De Filippis – U. Prota Giurleo (a cura di), *Il teatro di corte del Palazzo Reale di Napoli*, Napoli, 1952.
- U. Prota Giurleo, *I teatri di Napoli nel '600*, Napoli 1962.
- F. Mancini, *Appunti per una storia della scenografia napoletana del '700. I teatri minori e le case private*, in «Napoli nobilissima», anno 1963-64, vol. III, fasc. I, pp. 16-28.
- F. Mancini, *Scenografia napoletana nell'età barocca. Antonio Niccolini e il Neoclassicismo*, ESI, Napoli 1964.
- F. De Filippis – M. Mangini, *Il Teatro «Nuovo» di Napoli*, Napoli 1967.
- F. Melisi, *La scenografia al San Carlo nel dopoguerra*, La nuova cultura editrice, Napoli 1976.

- F. Mancini, *Scenografia napoletana dell'Ottocento. Antonio Niccolini e il Neoclassicismo*, ESI, Napoli 1980.
- R. Ajello, *Il teatro di San Carlo*, Guida, Napoli 1987.
- G. Cantone – F. Greco, *Il teatro del Re: il San Carlo di Napoli*, Napoli, ESI 1987.
- B. Cagli - F. Mancini, *Il Teatro di san Carlo, 1737-1987*, Electa Napoli, 1987.
- C. De Seta, *Real Teatro di San Carlo*, F. M. Ricci, Milano 1987.
- G. Cantone –C. Greco, *Il Teatro del Re: il San Carlo da Napoli all'Europa*, Napoli 1987.
- F. De Filippis, *Il rinnovamento del teatro*, in De Cunzio – Porzio - Mascilli Migliorini, *Il Palazzo Reale*, Fiorentino, Napoli 1994, pp. 184-185.
- N. Augenti, *Storia e vicende edilizie del Teatro di San Carlo a Napoli*, in «Storia dell'ingegneria. Atti del I Convegno», Napoli 2006, pp.909-919.
- R. Amore, *Innovazioni e restauri nel Teatro di San Carlo negli anni Trenta*, in A. Ferlenga, E. Vassallo, F. Schellino (a cura di), *Antico e nuovo. Architetture e architettura*, Il Poligrafo, Padova 2007, vol. II, pp.1027-1036.
- AA.VV, *Teatro di S. Carlo. Memoria e innovazione*, Arte'm, Napoli 2010.

Sul teatro

- E. Rosmini, *La legislazione e la giurisprudenza dei teatri*, Milano 1893.
- S. D'Amico, *La crisi del teatro*, ed. di Critica fascista, Roma 1931.
- R. Wagner, *L'idea di Bayreuth*, Bompiani, Milano 1940.
- S. D'Amico, *Il teatro non deve morire*, Ed. dell'Era Nuova, Roma 1945.
- L. Zurlo, *Memorie inutili. La censura teatrale nel ventennio fascista*, Ed. dell'Ateneo, Roma 1952.
- R. Wagner, *L'opera d'arte dell'avvenire*, Rizzoli, Milano 1963.
- A. Nicoll, *Lo spazio scenico. Storia dell'arte teatrale*, ed. Bulzoni, Roma 1972.
- E. Piscator, *Il teatro politico*, Einaudi, torino 1976.
- G. Azzaroni, *Del teatro e dintorni. Una storia della legislazione e delle strutture teatrali in Italia nell'ottocento*, Bulzoni, Roma 1981.
- E. Craig, *Il mio teatro*, Feltrinelli, Milano 1980.
- G. Azzaroni, *La rivoluzione a teatro*, CLUEB, Bologna 1985.
- F. Angelini, *Teatri moderni*, in *Letteratura italiana. Teatro, musica, tradizione dei classici*, vol.III, Einaudi 1986, p.69 e seg.
- E. Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, La Nuova Italia, Firenze 1989.
- G. Banu, *Il rosso e oro*, Milano 1990.
- O. Brockett, *Storia del teatro*, Marsilio, Venezia 1990.
- M. Schino, *La crisi teatrale negli anni Venti*, in L. Martinelli, *Pirandello, Uno nessuno, rimozione e fissazione in Pirandello*, L'Aquila 1992.
- R. Alonge- G. Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo. La nascita del teatro moderno*, vol II, ed. Einaudi, Milano 2000.
- R. Alonge- G. Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Avanguardie e utopie del teatro*, vol III, ed. Einaudi, Milano 2001.
- L. Libero, *Il teatro e il suo sud*, Bulzoni, Roma 2008.